TRAITÉ

DE LA

FUGUE

ET DU

CONTREPOINT,

DIVISÉ EN DEUX PARTIES.

PAR

Mr. Marpourg.

PREMIERE PARTIE.

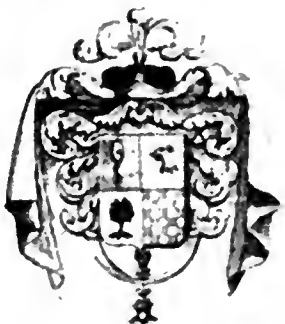
Accompagnée de soixante - deux Planches.

A BERLIN,

Chez HAUDE ET SPENER.

LIBRAIRES DE LA COUR ET DE L'ACADEMIE ROYALE.

M DCC LVI.



BSB
MÜNCHEN

06/05/62

5,2

Digitized by Google

A

MONSIEUR L'ABBE DE CERCEAUX.

Monſieur,

Le ſort pouvoit bien m'éloigner de la France; Mais il ne m'ôtera jamais l'idée d'y avoir fait le ſéjour le plus gracieux. En effet, je regarde le tems que j'y ai paſſé, comme le période le plus fortuné de ma vie; & ſi j'ai réüſſi à cultiver les Muſes avec quelque ſuccès, j'en dois une grande partie à ce tems.

Le livre que je prens la liberté de Vous offrir, Monſieur, eſt une preuve de mon peu d'études. Les matières qui y ſont traitées, ont fait aſſez ſouvent le ſujet de nos entretiens. Que je ſouhaiterois qu'elles le fuſſent ſelon Votre goût, & que Vous reçuſſiez cet ouvrage avec bonté!

Je devrois naturellement placer ici l'éloge de Vos connoiſſances en Muſique. Mais les honnêtetés & les politeſſes dont Vous m'avez comblé autrefois, m'impoſent ſilence ſur cet article. Les éloges d'un débiteur ſont toûjours ſuspects; & pourroit-on louër dignement ce qui mérite toute notre admiration?

J'ai l'homneur d'être avec la plus vive reconnoiſſance & avec la plus parfaite conſidération

Monſieur,

A Berlin,
le 1. Octobre. 1755.

Votre très humble
& très-obéïſſant ſerviteur
MARPOURG.

Préface.

Je n'ai d'autre bût, en publiant cet ouvrage, que de rendre un peu plus communes les règles d'un Art par lequel ſe reſſemble encore la muſique de tant de différentes nations, aſſez partagées d'ailleurs ſur l'article du chant, l'une le voulant François, l'autre Italien.

De tous les genres de compoſition, la fugue eſt la ſeule qui ſe ſoit toûjours ſoutenuë contre les caprices de la mode. Les ſiècles ne l'ont point fait changer de forme ; & les fugues compoſées il y a cent ans, ſont encore auſſi neuves que ſi elles l'avoient été de nos jours.

Ce n'eſt pas qu'il ne ſe trouve aſſez de livres de compoſition où l'on enſeigne la manière de les faire. Mais ou ces livres deviennent de jour en jour plus rares, ou ne traitent pas cette matière à fond; ils ne donnent ni aſſez de règles ni aſſez d'exemples, & renvoient ſans ceſſe l'écolier à la ſeule expérience. Il y en a pluſieurs, où l'on dit bien qu'il y a deux ſortes de contrepoints, l'un ſimple, l'autre double. Mais c'eſt

auſſi tout. Bien loin de toucher l'article du canon, on n'enſeigne pas même la manière de faire le double contrepoint; & cependant comment eſt il poſſible de compoſer une bonne fuge ſans la connoiſſance du double contrepoint ou du canon?

J'ai fait de mon mieux pour ne rien ômettre de tout ce qui concerne la méchanique de la fugue, ſans multiplier mal à propos les règles ou les obſervations. Toutes les règles ſont accompagnées d'un grand nombre d'exemples, desquels j'ai eu ſoin de diſtinguer par le nom de leur auteur ceux qui ne ſont pas de ma façon. C'eſt aux Artiſtes à en juger. Après tout je penſe qu'il n'y aura rien à redire aux modèles ſur lesquels j'ai compoſé mes règles. J'ai étudié les fugues de *Frescobaldi*, de *Bach* & de *Hendel;* J'ai entendu les *Calvières* & les *Daquins;* j'ai lû *Rameau*, *Mattheſon* & *Scheibe.*

Une choſe qui m'embaraſſe, c'eſt que j'écris dans une langue qui m'eſt étrangère. Il eſt donc très naturel que j'aie pu faire bien des fautes contre cette langue. Mais ſeroit-ce la première fois que les François paſſeroient à un étranger des phraſes qu'ils ne pardonneroient peut-être pas à un Ecrivain de leur nation? Je me flatte donc qu'ils me feront grace du ſtile en faveur de l'ouvrage, & qu'ils le recevront avec autant de bonté qu'ils m'en témoignèrent autrefois, lorsque j'eus l'honneur de me trouver chez eux. Je ne ſouhaite que d'être entendu. Si j'ai atteint ce bût, je ſuis ſatisfait.

On trouvera une hiſtoire abbregée du contrepoint & de la fugue à la tête de la ſeconde partie de cet ouvrage.

TAB-

TABLE DES CHAPITRES
DE LA PREMIERE PARTIE.

Chap I. Des différentes eſpèces d'imitation & de Fugue 1.
Chap. II. De la qualité du ſujet ou du thème. 11.
Chap. III. De la manière de répondre au ſujet. 15.

1) Exemples de fugues qui commencent par la finale & reſtent dans le ton. 18.
2) Exemples de thèmes qui commencent par la dominante & conſervent la modulation de la finale. 19.
3) Exemples de ſujets qui paſſent au ton de la dominante. 20.
4) Exemples de ſujets qui commencent par la Tierce. 21.
5) Exemples de fugues qui commencent par la Quarte du ton. 23.
6) Exemples de fugues qui commencent par la Sixte du ton. 23.
7) Exemples de fugues qui commencent par la Seconde du ton. 24.
8) Exemples des fugues qui commencent par la Septième. 24.
9) Exemples de fugues qui finiſſent

α) Par la Seconde du ton. 25.
β) Par la Mediante du ton. 25.
γ) Par la Quarte. 25.
δ) Par la Sixte. 25.
ε) Par la note ſenſible du ton. 25.
ζ) Par la Septième mineure d'un ton mineur. 26.
η) Par la note ſenſible de la dominante. 27.

Article I. Sur les modes des Anciens & les tons d'Egliſe. 26.
Art. II. Sur les fugues chromatiques. 31.
Art. III. Contenant toutes ſortes de ſujets. 34.

Chap. IV. De la répercuſſion & du progrès de la fugue. 37.

Table de toutes les manières poſſibles dont les parties peuvent s'entre-ſuivre. 39.

Art. II.

Art. I. De la Modulation ou de la digreſſion d'un ton à l'autre. 41.
Art. II. Des différentes eſpeces de cadences. 44.

1) Règles & Obſervations générales pour le progrès d'une ſimple fugue à deux, trois ou quatre parties. 51.
2) Règles & Obſervations générales pour une double fugue à deux, trois ou quatre parties & d'avantage. 53.
3) Règles & Obſervations ſur le contrepoint dont on accompagne le ſujet ou ſa réponſe dans les différentes répercuſſions de la fugue. 54.
4) Règles & Obſervations ſur le contrepoint dont on entrelace la fugue dans l'eſpace d'une répercuſſion à l'autre. 58.
5) Exemples de fugues pour ſervir d'eclairciſſement aux règles & obſervations précédentes. 59.

Chap. V. Du Contrepoint. 67.

Art. I. Du double Contrepoint à l'Octave. 74.
Art. II. Du double Contrepoint à la Neuvième. 77.
Art. III. Du double Contrepoint à la Dixième. 80.
Art. IV. Du double Contrepoint à la Onzième. 82.
Art. V. Du double Contrepoint à la Douzième. 83.
Art. VI. Du double Contrepoint à la Treizième. 85.
Art. VII. Du double Contrepoint à la Quatorzième. 86.

Traité

TRAITÉ
DE LA
FUGUE
ET DU
CONTREPOINT.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Des différentes eſpèces d'imitation & de fugue.

§. I.

Répéter, en Muſique, c'eſt faire entendre deux ou pluſieurs fois de ſuite un certain chant dans la même partie & ſur les mêmes cordes. Voyez Tab. I. fig. 1.

Changer de cordes en répétant un chant dans une même partie, c'eſt faire une *tranſpoſition*, fig. 2; &

Changer de partie, en répétant ou en transpoſant ce chant, c'eſt *imiter*. On eſt aſſez dans la coutume de confondre ces trois termes, & ſouvent mal à propos.

Toutes les parties poſſibles dans la muſique ſe réduiſent à *quatre parties principales*, qui ſont, la *Baſſe*, la *Taille*, la *Haute-Contre* & le *Deſſus*, que l'on diſtingue les unes des autres par la différence ou par la différente ſituation des Clefs. Si l'on excéde dans la compoſition le nombre des quatre parties principales, on double ou triple l'une ou l'autre, ſuivant le deſſein qu'on ſe propoſe.

§. 2.

Une Octave n'étant compoſée que de huit intervalles, toute imitation, de quelque nature qu'elle ſoit, ne ſe peut faire que de huit manières; ſavoir, ou

1) à l'*Uniſſon*, Tab. I. fig. 3. ou
2) à la *Seconde*, fig. 4. & 5. La Seconde, de même que tous les autres intervalles ſuivans, peut être priſe au deſſus & au deſſous de la première voix. Il faut donc bien diſtinguer entre une imitation de Seconde, ou de Tierce &c. ſupérieure, & une imitation de Seconde ou de Tierce &c. inférieure. Ou
3) à la *Tierce* ſupérieure & inférieure, fig. 6. & 7. ou
4) à la *Quarte* ſupérieure & inférieure, fig. 8. & 9. ou
5) à la *Quinte* ſupérieure & inférieure, fig. 10. & 11. ou
6) à la *Sixte* ſupérieure & inférieure, fig. 12. & 13. ou
7) à la *Septième* ſupérieure & inférieure, fig. 14. & 15. ou
8) à l'*Octave* ſupérieure & inférieure, Tab. I. fig. 16. & Tab. II. fig 1.

Une

Une imitation de None, Dixième, &c. eſt donc la même qu'une imitation de Seconde, Tierce, &c.

§. 3.

Le mouvement des notes qui compoſent le chant d'imitation, peut être *ſemblable* ou *contraire.*

Pour déterminer le progrès des intervalles dans deux différentes parties, qui marchent enſemble, on ſe ſert auſſi du terme de *mouvement*, & on en diſtingue de quatre ſortes,

1) Le *mouvement ſemblable;* quand les parties montent ou deſcendent toutes deux à la fois, ſoit par dégrés conjoints ou disjoints.

2) Le *mouvement contraire;* quand une partie monte & que l'autre deſcend en même tems.

3) Le *mouvement oblique;* quand une partie reſte ſur le même dégré, & que l'autre en parcourt d'autres, ſoit en montant ſoit en deſcendant.

4) Le *mouvement parallèle;* quand toutes les deux parties demeurent à la fois pendant quelques tems de meſure ou d'avantage ſur un même dégré: mouvement aſſez uſité dans les Ariettes Italiennes.

Mais il n'eſt ici queſtion d'aucun de ces mouvemens. Celui, dont il s'agit, concerne la marche des intervalles dans deux parties différentes, qui s'entre-ſuivent. Et c'eſt dans cette rencontre qu'on nomme *imitation par mouvement ſemblable*, celle où dans la partie ſuivante les intervalles montent & deſcendent de la même manière que dans la précédente, & *imitation par mouvement contraire*, celle où dans la ſeconde partie on fait deſcendre les intervalles qui ont été entendus dans la première en

montant ; & réciproquement, en faiſant monter les intervalles qui ont été entendus en deſcendant.

Cette imitation par mouvement contraire eſt *libre* ou *contrainte* ; α) *libre*, quand la partie ſuivante ne reprend pas le chant de la première dans le même ordre des tons & demi-tons. Tab. II. fig. 2. & 3. β) *contrainte*, quand elle imite ton pour ton & demi-ton pour demi-ton. fig. 4. & 5.

Afin de ne ſe pas tromper dans le choix de l'intervalle par lequel il faut que la ſeconde partie réponde à la première, ſuivant les règles de cette dernière imitation ; voici le moyen que je propoſe.

1) *Pour les tons majeurs.*

Placez l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la médiante en deſcendant, par exemple en *ut majeur* de la façon ſuivante :

ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut.
mi, re, ut, ſi, la, ſol, fa, mi.

S'il arrivoit qu'une partie commençât par un *ſol*, ou par un *fa*, il faudroit que l'autre y répondit par un *la* ou par un *ſi*, & ainſi du reſte.

2) *Pour les tons mineurs.*

Placez l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la Septième en deſcendant, par exemple en *la mineur* comme il ſuit :

la, ſi, ut, re, mi, fa, ſol, la.
ſol, fa, mi, re, ut, ſi, la, ſol.

Si la première partie commençoit par un *mi*, ou par un *ſol*, il faudroit que la Seconde y répondit par un *ut* ou par un *la*, & ainſi du reſte.

§. 5.

§. 4.

Quand une partie ſuit l'autre en rétrogradant, c'eſt une *imitation rétrograde.* Tab. II. fig. 6. Cette imitation eſt ſouvent accompagnée du mouvement contraire. fig. 7.

Voilà donc quatre ſortes de mouvemens, dont l'imitation eſt ſuſceptible; le mouvement ſemblable, contraire, rétrograde, & rétrograde par mouvement contraire.

§. 5.

Les parties ne ſe répondent pas toûjours par des notes de la même figure. On en diminuë ſouvent ou l'on en augmente la valeur dans la replique de la voix commençante; ce qui produit deux nouvelles eſpèces d'imitation, celle *d'augmentation*, Tab. II. fig. 8., & celle de *diminution.* fig. 9.

Lorsque l'imitation eſt à trois ou quatre parties, & qu'à chaque repriſe du chant on augmente ou diminuë de nouveau & à proportion la valeur des notes, cela s'appelle *imitation par augmentation* ou *diminution double, triple &c.* Voyez par exemple la fig. 1. & 2. Tab. III.

§. 6.

En ſuſpendant le progrès des notes par le moyen des pauſes, on gagne une ſorte d'imitation qu'on appelle *interrompuë*, fig. 3. Tab. III.

§. 7.

Lorsque les parties s'entre-ſuivent par des tems oppoſés, c'eſt-à-dire, quand l'une commence par un bon tems de meſure & que l'autre y répond par un tems contraire, & ainſi réciproquement, c'eſt une *imitation à contre-tems.* Tab. III. fig. 4. 5. 6. 7.

§. 8.

Quand l'imitation ſe fait de manière, que les parties ſe puiſſent renverſer, c'eſt-à-dire, que la partie ſupérieure puiſſe être miſe à la

place de la partie inférieure, & réciproquement, on l'appelle *imitation convertible.* Tab. III. fig. 8.

§. 9.

Toutes ces différentes eſpèces d'imitation, que je viens d'expliquer, ſont ou *périodiques* ou *canoniques. Périodiques*, quand la partie ſuivante n'imite la précédente qu'en partie, c'eſt-à-dire, pendant quelques meſures, comme dans les exemples rapportés ci-deſſus. On appelle *ſujet* ou *thème* cette portion de chant ſur laquelle roule l'imitation périodique.

Canoniques, quand une partie imite le chant de l'autre note à note, depuis le commencement juſqu'à la fin. Tab. III. fig. 9. & Tab. IV. en haut. Un Air compoſé ſelon les règles de l'imitation canonique eſt appellé *Canon.*

§. 10.

Il y a deux manières d'employer l'imitation périodique. Ou

1) *Arbitrairement*, en telle pièce & en tel endroit de la pièce qu'on voudra. C'eſt une affaire de caprice. Ou
2) *Méthodiquement*, en ſoumettant le caprice à de certaines règles établies ſur le bon goût & ſur la raiſon, pour la conduite & la repriſe alternative du ſujet.

Les exemples d'imitation précédens n'ayant été qu'à deux parties, en voici quelquesuns à trois & à quatre.

A trois parties.

Tab. IV. fig. 1. C'eſt une imitation de Quarte entre les deux parties ſupérieures, que la Baſſe accompagne par Tierces.

fig. 2. Imitation à l'Uniſſon & à l'Octave.

fig. 3. Imitation canonique. Il ne faut pas manquer de faire attention au nouveau ſujet qui ſe préſente à la ſeptième meſure de la partie du milieu, & que le Deſſus imite à la diſtance d'une Quinte inférieure.

Tab.

Tab.V. Fig. 1. Imitation à contre-tems.

Fig. 2. Imitation à l'Uniſſon & à l'Octave.

Fig. 3. Imitation de Quinte inférieure.

Fig. 4. Après les ſix premières meſures, qui contiennent une imitation à l'Uniſſon, on découvre dans le Deſſus un nouveau ſujet, imité par les deux autres parties à la fois à la Tierce & à la Quinte.

Fig. 5. Courte imitation canonique à la Tierce inférieure entre les deux parties d'en haut.

Tab.VI. Fig. 1. Imitation de Quarte. Dans la ſeptième & treizième meſure la partie du milieu produit deux nouveaux ſujets, imités par celle d'en haut à la Quarte & à l'Octave.

Fig. 2. Imitation canonique à la Quarte.

Fig. 3. Imitation de Quinte inférieure.

Fig. 4. Imitation de Quinte & d'Octave.

Tab.VII. Fig. 1. Imitation de Quinte.

Fig. 2. Autre à la Quinte inférieure & à l'Uniſſon.

Fig. 3. Autre par mouvement contraire.

Fig. 4. Autre de la même ſorte.

Fig. 5. Outre que le ſujet eſt imité ici par mouvement ſemblable & contraire, il faut encore remarquer *l'imitation étroite*, dont les parties ſe ſuccèdent à peu de diſtance l'une de l'autre, ce que les Italiens appellent *alla ſtretta*.

A quatre parties.

Tab.VIII. Fig. 1. C'eſt une imitation à l'Uniſſon & à l'Octave.

Fig. 2. Comme l'exemple précédent.

Fig. 3. Imitation à contre-tems.

Tab.IX. Fig. 1. Imitation par mouvement ſemblable & contraire.

Fig. 2. Imitation étroite.

Fig.

Fig. 3. Imitation par mouvement ſemblable & contraire.
Fig. 4. Sujet très connu, qui occaſionne cette imitation.
Fig. 5. Imitation par mouvement contraire ſur le ſujet précédent.
Fig. 6. Courte imitation canonique ſur un ſujet chromatique.

Obſervation.

On aura ſans doute remarqué dans pluſieurs des exemples précédens, que le ſujet ſur lequel roule l'imitation eſt ſouvent pris par deux parties à la fois, & que ces deux parties vont alors par Tierces, Dixièmes ou Sixtes. C'eſt une manière très propre à répandre du jour ſur le ſujet de l'imitation dans une compoſition à pluſieurs parties, & dont il réſulte toûjours un effet très agréable.

§. 11.

Une piéce de muſique établie ſur les régles de l'imitation périodimethodique s'appelle *Fugue.*

§. 12.

Pour faire une fugue, en autant de parties que ce ſoit, il faut conſidérer cinq choſes:

1) Le *ſujet* ou *thème;*
2) La *réponſe;* c'eſt la repriſe du ſujet par la partie ſuivante.
3) La *répercuſſion;* c'eſt l'ordre dans lequel le ſujet & ſa réponſe ſe font entendre alternativement dans les différentes parties.
4) Le *Contrepoint,* dont on accompagne la première partie, quand la ſeconde entre pour prendre la fugue.
5) Le *Contrepoint,* dont on remplit l'eſpace d'une repercuſſion à l'autre.

Voilà les cinq points caractériſtiques d'une fugue, leſquels obſervés à la rigueur, ſuivant les régles établies pour chacun de ces points, forment

ment la *fugue régulière*, & qui négligés en partie, rendent la *fugue irrégulière.*

§. 13.

La fugue régulière eſt ou *obligée* ou *libre.*

Obligée, quand on ne traite que du ſujet durant toute la fugue, en ne le quittant que pour le mieux reprendre, ſoit en entier ſoit en partie au moyen de l'imitation étroite, & en n'y admettant aucune harmonie qui n'en dérive, ſoit par augmentation ou diminution, ſoit par oppoſition de tems ou de mouvement. C'eſt une fugue de la ſorte que les Italiens appellent un *Ricercare* ou *Ricercata*, c'eſt-à-dire, un chef d'œuvre de fugue, ſurtout lorsque le ſujet, ſoit à la fin ſoit au milieu de la fugue, y eſt encore tourné en canon.

Libre, quand on ne traite pas du ſujet ſeul, & qu'on le quitte de tems en tems pour paſſer à une autre idée, qui, quoiqu'elle ne ſoit pas tirée du ſujet, doit néanmoins y avoir un parfait rapport.

§. 14.

La fugue n'a qu'un ſeul ſujet, ou en a pluſieurs. Une fugue qui n'a qu'un ſujet, eſt appellée *ſimple fugue*, & celle qui en a d'avantage, s'appelle *double fugue.*

Obſervations.

1) Le chant par lequel la double fugue commence, eſt toûjours *le premier ſujet*, nommé ſimplement *ſujet*; & tous les autres qui le ſuivent, ſont autant de *contre-ſujets* ou *contre-thèmes.*

2) S'il eſt néceſſaire, après les premières entrées ou répercuſſions ordinaires de la ſimple fugue fixées ſur le nombre des parties, que le ſujet & ſa réponſe ſe raprochent pour produire de la diverſité, la double fugue demande, que les différens ſujets dont elle eſt

compoſée, ſe préſentent tour à tour, moyennant le renverſement des parties, tantôt en bas tantôt en haut, ou dans les parties du milieu. L'une & l'autre de ces choſes exigent une connoiſſance parfaite du double contrepoint, au moyen du quel on apprend à renverſer les ſujets, & qui, s'il n'enſeigne pas la manière de les rapprocher, nous met du moins en état de préſenter ſous différentes faces le ſujet & ſa réponſe, après avoir trouvé le moyen de les rapprocher l'un de l'autre.

§. 15.

A l'égard des différentes eſpèces d'imitation, on peut ranger celles de la fugue ſous *cinq claſſes* différentes, dont

La première contient les fugues à l'Uniſſon, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & à l'Octave.

La plus uſitée & en même tems la plus parfaite de ces fugues, c'eſt ſans doute *celle à la Quinte*, qui par renverſement peut être une *Quarte*; parceque l'imitation s'y fait ſur les principales cordes du ton, c'eſt-à-dire, dans les Octaves de la tonique & de la dominante. Pour ce qui eſt des *fugues à la Seconde, Tierce, Sixte & Septième*, on ne s'en ſert que dans le cours de la précédente pour raprocher les ſujets. Je traiterai à l'article de la répercuſſion, de la manière d'employer celle à l'Octave & à l'Uniſſon.

La ſeconde contient les fugues, 1) par mouvement ſemblable, 2) contraire, 3) rétrograde & 4) rétrograde par mouvement contraire. Ces deux dernières ne s'employent que dans le cours des deux premières.

La troiſième contient les fugues par augmentation & diminution. Elles ne ſervent qu'au milieu d'une fugue ordinaire.

La quatrième contient les fugues à contre-tems. On en uſe comme de celles de la claſſe précédente.

La

La cinquième contient les fugues par imitation interrompuë. Comme à l'article précédent.

Les Anciens ſe ſervoient du terme de *fuga compoſita* ou *recta*, quand les notes du ſujet alloient par degrés conjoints; de *fuga incompoſita*, quand elles alloient par degrés disjoints; de *fuga authentica*, quand elles alloient en montant, & de *fuga plagalis*, quand elles alloient en deſcendant. On peut ſe paſſer aujourdhui de ces termes.

CHAPITRE SECOND.

De la qualité du ſujet ou du thème.

§. 1.

Tout ſujet n'eſt point propre pour la fugue, & tel thème convient mieux à une fugue pour les violons ou les flûtes, qui ne conviendroit point à la voix, au clavecin ou à l'orgue. S'il eſt donc néceſſaire, en inventant un ſujet, de faire particulièrement attention à l'inſtrument & au nombre des parties pour leſquelles on compoſe, il faut en général, pour quelque inſtrument ou pour quelques parties que l'on compoſe, avoir égard

1) *à la longueur*, &
2) *à la mélodie du ſujet.*

§. 2.

Il eſt vrai que la longueur du ſujet eſt arbitraire. Cependant pour ne s'y pas méprendre, il faut faire attention au mouvement. Plus le mouvement eſt lent, moins le ſujet doit être long; & réciproquement, plus le mouvement eſt vif, plus le ſujet peut être long. Une file de tons ennuyante d'elle même, quand il n'y a point d'accompagnement, ennuye beaucoup plus, quand la meſure eſt trainante. Plus les thèmes ſont courts, plus ils peuvent être répétés; mais plus on les répète, plus la

fugue en eſt belle. Un ſujet court, en eſt plus clair & ſe retient facilement. Si l'auditeur a la commodité de le ſaiſir ſans peine dans toute ſon étenduë, l'organiſte, en le travaillant ſur le champ ſans préméditation, ne court point riſque, d'en perdre l'idée & de ſe voir néceſſité par la à battre la campagne avantque de le retrouver. Mais dans quelque cas que ce ſoit, & qu'on travaille ſur le champ ou de préméditation, un ſujet court ſe maniera toûjours & à tous égards plus aiſément qu'un ſujet long. En un mot, comme de la longueur d'une fugue on ne peut conclure en faveur de ſa beauté, de même la bonté d'un ſujet ne dépend pas de ſa durée. Cependant on ne ſauroit fixer au juſte le nombre des meſures qu'un thème doit avoir. La diverſité, cette ame de la muſique, y perdroit. Il eſt à croire, que le ſujet eſt toûjours aſſez long, s'il renferme un ſens complet. Mais il n'eſt pas toûjours beſoin pour cela d'une demi-douzaine de meſures; une ſeule peut y ſuffire, ſelon les circonſtances.

§. 3.

A l'égard de la mélodie, plus elle ſera ſimple, plus il ſera facile d'y joindre une bonne harmonie. Ces ſortes de tours & d'expreſſions qui règnent dans les Sonates, en doivent être abſolument bannies; du moins ne peuvent-elles trouver place dans une fugue d'orgue, qui doit être grave, ou dans une fugue que l'on compoſe ſur des paroles. Le clavecin ſoufre plus de légéreté à cet égard que l'orgue; le violon & la flûte encore plus. Avec tout cela, il faut de néceſſité, pour que la fugue ſoit bonne, que ces fleurs dont on veut parſemer le chant, ſe reſſentent du véritable ſtile de la fugue, & non pas du ſtile d'une Sonate. Ce haut & bas, ces batteries, ces tremblemens de trois ou quatre meſures, tout cela ne vaut rien dans la fugue. Tout commençant qui voudra parvenir à ſaiſir le vrai de ce ſtile, fera bien d'examiner les partitions de bons maitres, & d'en emprunter un ſujet, avant que d'en inventer

venter un de lui même. Ce moyen eſt facile; & même en confrontant ſon travail avec celui du maitre, il aura l'avantage de voir, ſuivant la route qu'il aura priſe, de combien il s'en eſt éloigné ou de combien il en approche. Un autre moyen, c'eſt en imaginant un thème, de s'imaginer en même tems toutes les autres parties; & l'on ne manquera pas de s'appercevoir dans l'inſtant, ſi le thème inventé ſera facile à traiter ou non. Il ne coûte pas beaucoup d'ajouter une ſeconde partie à une première; mais il en coûte d'y en ajouter une troiſième ou quatrième. Toute mélodie n'admet pas une harmonie aiſée & naturelle, ſurtout à quatre on cinq parties. Comme donc nulle partie ne domine ſeule dans la fugue, nôtre attention ne doit pas non plus ſe prêter uniquement à une partie; il faut enviſager le tout, & non le chant de telle ou telle partie ſeule.

§. 4.

A l'égard de l'étendue de la mélodie, ſi la fugue eſt pour la voix, le ſujet doit être renfermé dans l'eſpace d'une Sixte, afin que la portée de la voix y ſuffiſe dans les tranſpoſitions. A cet égard les inſtrumens ont beaucoup plus de liberté, y ayant des fugues qui paſſent la Dixième. Cependant un commençant fera bien, de ne s'étendre que jusqu'à l'Octave. On ne laiſſe pas de compoſer de très bonnes fugues ſur des thèmes, qui n'excèdent pas même l'intervalle d'une Tierce on d'une Quarte.

§. 5.

Il importe peu que ce ſoit par un bon ou mauvais tems de meſure que le ſujet commence; mais il importe qu'il ſe termine toûjours par un bon tems, à moins qu'en compoſant pour la voix, l'on ne ſoit empêché par une rime féminine. Mais cette rime ne doit pas embaraſſer, pouvant être tournée de façon que la dernière ſyllabe paroiſſe non pas en levant, mais en frappant.

§. 6.

Le repos ne convenant à la fugue qu'à la fin de la pièce, il faut, quand un thème finit par un cadence parfaite, que la ſeconde partie entre ſur le tems de cette concluſion, pour entretenir toûjours le mouvement.

CHAPITRE TROISIEME.

De la manière de répondre au ſujet.

§. 1.

Les notes qui compoſent le ſujet & ſa réponſe appartenant aux Octaves de la tonique & de la dominante, on a coutume, quand on veut ſavoir par quelles notes la ſeconde voix doit répondre à la première, de ſe ſervir du moyen ſuivant. On place les Octaves de ces deux cordes l'une vis-à-vis de l'autre, par exemple en *ut majeur* comme il ſuit:

ut	*re*	*mi*	*fa - ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	Octave de la tonique.
ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa - ſol*	Octave de la dominante.

D'où il s'en ſuit, que la note de *ſol* doit répondre à celle d'*ut*; le *re* au *la*, & ainſi des autres. Si cette table ſe pouvoit appliquer à tous les cas poſſibles, on pourroit la repréſenter en chifres de la manière ſuivante:

1	2	3	4—5	6	7	8
5	6	7	8	2	3	4—5

& de cette table, qui ſe rapporteroit alors aux deux modes à la fois, ſortiroient ces *trois règles générales:*

1) *que la Seconde & la Sixte ſe répondent l'une à l'autre.*

2) *que la Tierce & la Septième ſe répondent l'une à l'autre; &*

3) *que*

3) *que la Quarte & la Quinte répondent à la tonique, & réciproquement*, que la tonique répond *à la Quarte & à la Quinte.*

Mais il arrive aſſez ſouvent, qu'au lieu de la Seconde on emploie la Tierce pour répondre à la Sixte, & qu'on répond par la Seconde à la Quinte, & ainſi de ſuite. Il faudra donc s'y prendre d'une autre manière pour être ſûr de ſon fait; & comme la réponſe peut ſouvent ſe faire de plus d'une manière, il faut ſavoir au juſte laquelle des deux réponſes eſt la meilleure.

§. 2.

La réponſe étant une imitation du ſujet, il faut qu'elle lui ſoit en tout ſemblable. Car ce n'eſt pas aſſez que le chant ſe reſſemble à l'égard de la figure des notes, à l'égard du mode ou de la meſure; il faut encore & principalement, que les mêmes intervalles qui ont été au ſujet, ſe retrouvent dans la réponſe; c'eſt-à-dire, que dans le même endroit où le ſujet procède de Tierce, de Quarte ou de Quinte &c. le chant de la réponſe procède des mêmes intervalles.

§. 3.

Mais comme on ne trouve que quatre notes de la tonique à la dominante en deſcendant, & qu'il y en a une de plus en deſcendant de celle-ci à l'autre; & par renverſement, comme on trouve cinq notes de la tonique à la dominante en montant, & qu'il y en a une de moins, en montant de celle-ci à l'autre, comme l'on peut voir par la démonſtration ſuivante:

Premiere partie — Seconde partie
de l'Octave en deſcendant.
ut, ſi, la, ſol. — ſol, fa, mi, re, ut.

Premiere partie — Seconde partie
de l'Octave en montant.
ut, re, mi, fa, ſol. — ſol, la, ſi, ut.

c'eſt

c'eſt autant pour ne pas transgreſſer les règles de la bonne modulation, que pour égaliſer le nombre des intervalles dans les deux parties, qu'il faut en certaines rencontres altérer tant ſoit peu le chant de la réponſe.

§. 4.

Il eſt bon de remarquer ici, que par quelque note que le ſujet commence, ou il reſte dans le ton de la finale, ou il en ſort pour paſſer dans celui de la dominante.

1. Obſervation.

Dans le premier cas, ſi le ſujet reſte dans le ton de la finale, il ne faut que le tranſpoſer note pour note dans le ton de la dominante, pourvûque l'on ait commencé par la note qu'il faut.

2. Obſervation.

Dans le ſecond cas, ſi le ſujet finit en paſſant dans le ton de la dominante, il faut abſolument, pour ne pas introduire dans la fugue une modulation étrangere au ton de la fugue, qu'on y change un intervalle, & que par ce moyen on le ramène dans le ton de la finale; & pour ne pas ſe tromper à l'égard de l'intervalle qui doit être changé pour un autre, voici une regle, qui eſt *qu'il faut plutôt faire attention à ce qui ſuit qu'à ce qui précède.* Pour la permutation de l'intervalle, on la pratique de deux façons;

1) en *transgreſſant un dégré.* Cela ſe fait dans la partie majeure de l'Octave.

2) en *répétant une note en même dégré.* Cela ſe fait dans la partie mineure de l'Octave.

C'eſt par le moyen de cette permutation, qui ſe pratique auſſi quelque fois dans le premier cas, que l'Uniſſon ſe change en Seconde, la Seconde en Tierce, la Tierce en Quarte, la Quarte en Quinte, la Quinte

en

en Sixte, la Sixte en Septième, la Septième en Octave, & ainſi réciproquement.

§. 5.

Ajoutons à ces obſervations générales, les règles ſpéciales touchant la première & dernière note de la réponſe.

1. Règle.

Il faut que la tonique réponde à la dominante & celle-ci à l'autre ſur la première & dernière note du thème.

C'eſt-à-dire, quand le ſujet commence ou finit par la tonique, la réponſe doit commencer ou finir par la dominante; & quand le ſujet commence ou finit par la dominante, la réponſe doit commencer ou finir par la tonique. Ce qui eſt dit ici de la première & dernière note du ſujet, ſe doit auſſi entendre *du milieu du ſujet*, quand on ſaute de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, pourvûque l'on ne ſoit empêché par d'autres raiſons de ſuivre la règle à la rigueur. Voilà au reſte les deux tons par leſquels on commence ou finit pour l'ordinaire le chant d'une fugue.

2. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la médiante, la réponſe doit commencer ou finir par la Tierce ou Seconde de la dominante.

3. Règle.

Quand la fugue commence & finit par la Quarte du ton, la réponſe doit commencer ou finir par la tonique.

4. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la Sixte du ton, la réponſe doit commencer ou finir par la Sixte ou par la Quinte de la dominante.

5. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la Seconde du ton, la réponſe doit commencer ou finir par la Seconde de la dominante ou par la dominante même.

6. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la note ſenſible du ton, la réponſe doit commencer ou finir par la Sixte ou par la note ſenſible de la dominante, ſuivant les circonſtances.

§. 6.

Afin de mieux comprendre les règles précédentes & les *exceptions* qu'elles peuvent ſoufrir quelquefois, voici des exemples.

I.

Exemples de fugues qui commencent par la finale & reſtent dans le ton.

Tab. X. Fig. 1. Sujet tranſpoſé note pour note ſuivant la 1. & 2. règle du §. 5. à l'égard du commencement & de la fin, & ſuivant la 1. Obſervation du §. 4. à l'égard de la modulation.

Fig. 2. comme l'exemple précédent.

Fig. 3. comme le précédent, excepté que la fugue finit par la tonique & la réponſe par la dominante.

Fig. 4. & 5. comme ci-devant.

Tab. XI. Fig. 1. La Quinte qui ſe trouve entre la troiſième & quatrième note du ſujet, ſe change dans la réponſe en Quarte, ſuivant la remarque qui accompagne la 1. règle du §. 5. Ce changement d'intervalle en produit un autre dans la deuxième meſure, où la Tierce (*ut—la*) devient Seconde (*fa—mi*) ſuivant ce que j'ai dit au §. 3. & 4. de la permutation des intervalles, cauſée par la moitié inégale de l'Octave.

Fig. 2. Comme l'exemple précédent, avec cette différence, que la Seconde ſe change en Tierce.

Fig.

Fig. 3. Il faut remarquer ici la répétition d'une note en même dégré.

Fig. 4. Exemple tranſpoſé note pour note.

Fig. 5. Autre de la même ſorte.

Tab. XII. Fig. 1. & 2. Ce ſaut de la tonique à la dominante étoit défendu parmi les Anciens, comme n'annonçant pas aſſez le ton de la fugue.

Fig. 3. Outre le changement de Quinte en Quarte & de Seconde en Tierce, l'on obſerve ici la permutation d'une croche en noire; permutation toûjours permiſe à l'égard de la première note, quand l'harmonie y gagne.

Fig. 4. Tranſpoſition parfaite du ſujet.

Fig. 5. Comme à la fig. 3. touchant l'altération des intervalles.

Fig. 6. Ce ſont les trois prémières notes qui ſouffrent un peu d'altération en conſéquence des règles & obſervations précédentes.

Fig. 7. La noire par laquelle la fugue commence, ſe change en croche dans la réponſe.

II.

Exemples de thèmes

qui commencent par la dominante, & conſervent la modulation de la finale.

Tab. XIII. fig. 1. La tonique répond à la dominante ſuivant la 1. règle. Par une tranſgreſſion de dégré la Seconde devient Tierce, pour gagner le ton de la dominante.

Fig. 2. comme ci-devant.

Fig. 3. Remarquez le changement de Tierce en Seconde.

Fig. 4. Il ſe trouve ici entre la Seconde note du thème & la Seconde de la réponſe un *mi contre fa,* ce que les Anciens nommoient *Diabolus in muſica.* Cette relation eſt ici excuſable, & ne peut pas même être évitée, à moins qu'on ne veuille répéter la première note de la réponſe ; mais cela gâteroit le chant, & le feroit dégénerer en fanfare.

Fig. 5. comme à la fig. 3. La partie mineure de l'Octave exige ces ſortes de changemens.

Fig. 6. Seconde changée en Tierce pour paſſer au ton de la dominante.

Fig. 7. Le changement de la ſeconde note fait, le reſte ſe transpoſe note pour note.

III.

Exemples de ſujets qui paſſent au ton de la dominante.

Tab. XIV. fig. 1. Tandis que le chant du ſujet module dans le ton de la finale, la réponſe reſte dans le ton de la dominante. Mais auſſi-tôt que l'autre ſe détourne vers la dominante, celle-ci change de modulation pour repaſſer dans le ton de la fugue.

Fig. 2. Comme l'exemple précédent.

Fig. 3. Après avoir parcouru l'Octave de la dominante, la réponſe devoit, conformément à la regle, changer les notes d'*ut — ſol* en *ſol — ut*, & non pas en *ſol — re.* Cependant cette licence ne laiſſe pas de faire un aſſez bon effet, à cauſe de la répétition du paſſage final.

fig. 4. On ſait que la finale & la dominante ſont les cordes dans leſquelles les premières répercuſſions doivent ſe faire. Voici le contraire à l'égard de la dominante, qui ſe trouve obligée de

de céder ſa place à la Quarte. C'eſt une licence fondée ſur un des modes anciens. Car ſelon les règles du ton mineur il falloit faire la réponſe comme elle ſe trouve à la méme figure après le mot *pro.*

Fig. 5. Il ſe trouve entre la troiſième note du ſujet & la méme de la réponſe un *mi contra fa*, relation permiſe en toutes occaſions pareilles. On peut encore remarquer le changement de figure de la note initiale.

IV.

Exemples de ſujets qui commencent par la Tierce.

Tab. XV. Fig. 1. Sujet tranſpoſé note à note dans le ton de la dominante.

Fig. 2. La partie ſupérieure contient le ſujet qui paſſe au ton de la dominante. La partie inférieure contient la réponſe qui fait rentrer le chant dans le ton de la finale. Il me ſemble qu'on eut mieux fait de commencer la réponſe par la Seconde de la dominante, en mettant

Si — mi — la | re — mi fa — ſol ſi la ſol | fa* mi re*
à la place d'Ut — fa* — ſi | mi — mi fa* — ſol ſi la ſol | fa* mi re*

Cette marque * tient lieu du diézis.

Cette réponſe eſt plus naturelle. Et comme les quatre premières notes, par leſquelles le ſujet commence, rendent le ton de la fugue incertain, on feroit encore mieux de tourner la médaille, en prenant cette dernière réponſe, qui commence par *ſi*, pour ſujet, & le ſujet pour réponſe.

Fig. 3. La Tierce de la dominante répond à la médiante ſur la première note. Le ſujet paſſe à la dominante. La réponſe ramène la fugue dans le ton.

Fig. 4. Contre la règle: que la tonique & la dominante doivent ſe répondre ſur la dernière note, l'on trouve ici une exception, excuſable par l'harmonie & d'autres circonſtances. Selon la règle il falloit arranger la réponſe de la manière ſuivante:

mi-ut | re-ſol-fa | mi-ut ut-re mi | fa.

Fig. 5. Pour ne ſe perdre pas dans la modulation de *la mineur*, étrangere au ton, la réponſe change d'intervalle, & regagne par là le ton de la finale.

Fig. 6. Beaucoup d'altération dans le chant de la réponſe, pour repaſſer d'autant plus commodément dans le ton; quoiqu'on eut pu auſſi répliquer de la manière ſuivante:

ſi-la-ſol-re-fa-ſol | ſol-re mi-fa-mi-re ut-ſi.*

Fig. 7. C'eſt la Seconde de la dominante qui répond ici à la médiante de la tonique, pour ne pas gâter le chant.

Fig. 8. Comme l'exemple précédent à l'égard du commencement.

Fig. 9. A la place de la Seconde, par laquelle on répond à la mediante, il auroit mieux valu, conformément au chant fondamental qu'on trouve à la fig. 10., répondre par la Tierce, de la manière ſuivante:

fa-fa ſol-fa-mi re | ſol ſol-ſol fa-ſol.*

Fig.

Fig. 11. Ce n'eſt pas la Tierce de la dominante, en tant que mineure, mais la ſenſible du ton qui répond à la médiante, ce qui ſe peut pratiquer dans un petit thème de cette ſorte.

Fig. 12. Bonne réponſe faite par la Seconde de la dominante, quoiqu'on eut pu la faire également par la Tierce *ut**, cet exemple n'étant qu'un renverſement du précédent.

Fig. 13. C'eſt moyennant le changement d'une Quarte en Tierce, que la réponſe interromp la progreſſion du chant pour rentrer en *re mineur*.

Fig. 14. Le ſujet ſe termine ſur la ſeconde du ton. La réponſe imite ſon chant note à note.

V.

Exemples de fugues qui commencent par la Quarte du ton.

Voyez la Tab. XVI. fig. 1. 2. & 3. Le ſujet y eſt toûjours régulièrement imité d'un bout à l'autre.

VI.

Exemples de fugues qui commencent par la Sixte du ton.

Voyez la Tab. XVI. fig. 4. 5. 6. 7. 8. & 9. Dans ces exemples la Sixte de la dominante répond par tout à la Sixte de la tonique. En voici un à la fig. 2. Tab. XVII. où l'on peut répondre par la Quinte à cette Sixte. Tab. XVII. fig. 2. mais il faut commencer autrement, *en prenant le ſujet pour réponſe, & la réponſe pour ſujet, ce qui dans ce cas & en pluſieurs autres eſt indifférent.*

VII.

Exemples de fugues

qui commencent par la Seconde du ton.

Tab. XVII. fig. 1. La réponſe ſe fait par la Seconde de la dominante.

Fig. 2. Comme précédemment.

Fig. 3. La réponſe ſe peut faire ou par la Seconde de la dominante, ou par la dominante même.

Fig. 4. Comme à la fig. 1. & 2. à l'égard du commencement.

Fig. 5. Comme auparavant. Dans l'endroit du ſujet où le ton ſe change, il ſe change auſſi dans la réponſe par la permutation d'un intervalle.

Fig. 6. La réponſe ſe peut faire de deux façons, par la dominante, ou par la Seconde de la dominante.

Fig. 7. Pour ne pas gâter le chant, il faut que la réponſe commence par la dominante, comme ici.

Fig. 8. C'eſt la Seconde de la dominante qui commence la replique.

VIII.

Exemples de fugues

qui commencent par la Septième.

Tab. XVIII. Fig. 1. Réponſe faite par la ſenſible.

Fig. 2. Sujet répliqué par la Sixte de la dominante, par rapport à la ſuite du chant.

Fig. 3. Comme l'exemple précédent.

Fig. 4. Réponſe faite par la ſenſible de la dominante. Pour regagner le ton de la finale, elle change une Seconde en Tierce.

Fig.

Fig. 5. Le thème ne changeant point de ton, la réponſe en l'imitant reſte toûjours dans la modulation de la dominante.
Fig. 6. Réponſe faite par la Sixte de la dominante.
Fig. 7. Comme précédemment par rapport à la note initiale.

IX.

Exemples de fugues qui finiſſent

α) *par la Seconde du ton.*

Tab. XV. Fig. 14.
Tab. XXVIII. Fig. 5. & 6. Les deux réponſes ſont bonnes.
Fig. 7.

β) *par la mediante du ton.*

Tab. X. Fig. 1. & 2.
Tab. XXVIII. Fig. 9. La voix d'en bas contient le ſujet, & celle d'en haut la réponſe, qui finit par la Seconde de la dominante.

γ) *par la Quarte.*

Tab. XXVII. Fig. 7.

δ) *par la Sixte.*

Tab. XXVIII. Fig. 8.
Fig. 9. La voix d'en haut contient le ſujet, & celle d'en bas la réponſe.

Voici un exemple où la réponſe finit par la Quinte de la dominante.

ſujet: *ut* | *mi — ut* | *ſi — la.*
réponſe: *ſol* | *la — ſa* | *mi — re.*

ε) *par la note ſenſible du ton.*

Tab. XXVIII. Fig. 10.
Fig. 11.

ζ) *par la Septième mineure d'un ton mineur.*

Tab. XXVIII. Fig. 12. Les deux reponſes ſont bonnes.

η) *par la note ſenſible de la dominante.*

1. ſujet: *ut — ſi — la — ſol — | fa*.*
   réponſe: *ſol — mi — re — ut — | ſi.*
2. ſujet: *ut — mi ut — la — ſol — | fa*.*
   réponſe: *ſol — la fa — re — ut — | ſi.*

SUITE DU CHAPITRE TROISIEME.

ARTICLE PREMIER.

Sur les modes des anciens & les tons d'Egliſe.

§. 1.

Le plein-chant étant établi ſur ces modes & tons, tout Organiſte & Maitre de Chapelle emploïé à l'Egliſe, en doit avoir une connoiſſance parfaite, pour régler là-deſſus ſon jeu & ſa compoſition; faute de quoi il courra riſque de commettre à tout inſtant des bevuës excuſables en tout autre muſicien, mais non pas en lui.

§. 2.

La ſuite & l'ordre des cinq tons & deux demi-tons qu'il faut pour compoſer une Octave, n'étant pas encore fixés par les deux modes d'aujourdhui, les anciens reconnoiſſoient autant de *modes principaux* ou *authentiques* que la ſituation des demi-tons ſe pouvoit changer dans la progreſſion diatonique des ſix premiers intervalles de la Gamme. Ces *ſix modes authentiques* étoient, ſelon l'ordre établi entre eux:

1) Le *mode Dorien*, procédant par

re mi fa ſol la ſi ut re.

Ce trait ◡ qui embraſſe deux notes à la fois, eſt pour indiquer la ſituation des deux demi-tons.

2) Le

2) Le *mode Phrygien*, procédant par
mi fa ſol la ſi ut re mi.

3) Le *mode Lydien*, procédant par
fa ſol la ſi ut re mi fa.

4) Le *mode Mixolydien*, procédant par
ſol la ſi ut re mi fa ſol.

5) Le *mode Eolien*, procédant par
la ſi ut re mi fa ſol la.

6) Le *mode Jonien*, procédant par
ut re mi fa ſol la ſi ut.

A ces ſix modes authentiques ou principaux ils ajoutoient autant de *modes plagaux* ou *moins principaux*, qui ne différoient des premiers, qu'en ce que le chant des modes authentiques rouloit ſur les cordes de l'Octave du ton, & que celui des modes plagaux parcouroit les cordes baſſes de la dominante du ton. Mais on peut ſe diſpenſer aujourdhui, de faire attention à cette diſtinction des modes, la modulation du chant ne laiſſant pas toûjours décider, s'il tire ſon origine d'un mode principal, ou moins principal.

§. 3.

Il s'eſt trouvé des curieux, qui ont tenté d'augmenter ces modes des deux ſuivants:

1) D'un mode principal, qu'ils nomment *Hypercolien*, compoſé de *ſi ut re mi fa ſol la ſi*, & 2) d'un mode moins principal, qu'ils nomment *Hyperphrygien*, compoſé de *fa ſol la ſi ut re mi fa.*

Mais comme dans le premier de ces modes la Quinte de la tonique eſt fauſſe, & que par conſéquent il n'y a point de dominante, & que par là le deuxième mode qui doit s'y rapporter, tombe de lui même, c'eſt pour cela, que ces deux modes ont toûjours été rejettés.

D'autres, pour y remédier, ont changé le *fa* en *fa diéze*, ou ils ont changé le *ſi* en *ſi b-mol*, en retenant le *fa*, de la manière ſuivante:

ſi, ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.*

ou

ſi b-moll, ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi b-moll.

Mais cette tentative, ne produiſant rien de nouveau, étoit inutile, parcequ'en regardant la ſituation des demi-tons, il ſe trouve, que le premier mode avec le *fa diéze*, n'eſt qu'un *mode Phrygien tranſpoſé*, & que le ſecond, qui commence par *ſi b moll*, n'eſt qu'un *mode Lydien tranſpoſé.*

§. 4.

Ce fut *St. Ambroiſe*, Evêque de Milan, qui, dans le quatrième ſiècle, choiſit les quatre premiers tons, pour compoſer la deſſus le chant d'Egliſe, que *St. Grégoire*, ſurnommé *le Grand*, entreprit de corriger au ſixième ſiècle, & augmenta des quatre premiers modes moins principaux.

§. 5.

Il ne devoit donc y avoir, que ce quatre premiers tons principaux avec ceux qui s'y rapportent, pour ſervir de modèles aux *huit tons d'Egliſe.* Mais on verra par la démonſtration ſuivante, que pluſieurs tons ont ſubi quelques changemens depuis ce tems là.

Premier ton en *re* & Dorien, différe de celui de *re mineur* à l'égard de la Sixte de la finale. Mais on le traite presque par tout comme ce *re mineur:* c'eſt un abus, difficile à réformer.

Second ton en *ſol.* Il eſt proprement en *re* & Dorien. Mais on le tranſpoſe pour la commodité de la voix en *ſol mineur.*

Troi-

Troiſième ton en *la.* Il dévoit être en *mi* & Phrygien. Mais le ton Eolien en *la* s'eſt introduit à ſa place.

Quatrième ton en *mi.* Il eſt près que Phrygien. Traiter ce *mi*, comme le *mi mineur* d'aujourdhui, où entrent *le fa** & *le re** c'eſt donner des preuves de ſon ignorance.

Cinquième ton en *ut.* Il eſt proprement en *fa* & Lydien. Mais on le tranſpoſe en *ut majeur* pour la commodité de la voix.

Sixième ton en *fa*, ton Lydien, dans lequel le *ſi b-moll* s'eſt gliſſé déjà depuis long tems.

Septième ton en *re.* Il eſt proprement en *ſol*, & Mixolydien. Mais on le tranſpoſe pour la commodité de la voix en *re majeur.*

Huitième ton en *ſol.* C'eſt le ton Mixolydien en *ſol*, qui ne diffère de celui de *ſol majeur* qu'à l'égard de la Septième. Mais cette Septième s'y eſt déjà changée depuis long tems.

Voici quelques exemples de fugues, ſuivant les ſix véritables modes des anciens, qui ſerviront à faire connoitre leur nature & leur uſage.

1) *Dans le mode Dorien en re.*

Voyez la Tab. XIX. fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Où l'on verra la différence qu'il y a du mode Dorien au *re mineur* d'aujourdhui.

2) *Dans le mode Phrygien en mi.*

Voyez la Tab. XIX. fig. 10. 11. 12. 13. 14. & Tab. XX. fig. 1. 2. 3. 4. 5.

3) *Dans le mode Lydien en fa.*

Voyez la Tab. XX. fig 6. & 7. Conformément à la modulation de notre *fa majeur :* la réponſe du premier ſujet devroit ſe faire par

ut | la — ſi b-mol — ſol — ut | fa.

& celle du ſecond ſujet par

ut — la fa | re ut — ſi b, la, ſi b | ut ſi b — la fa.

4) *Dans le mode Mixolydien en ſol.*

Voyez la Tab. XX. fig. 8. 9. & 10. En *ſol majeur* il faudroit faire la réponſe de la fig. 8. par

ſol ſol — fa la — ſi ſol fa* — mi la ſol | fa*.*

& celle de la fig. 9. par

ſol ſi la — ſol fa mi re — ſol mi — la ſol | fa*.*

5) *Dans le mode Eolien en la.*

Voyez la Tab. XX. fig. 11. 12. 13. 14. 15. Selon la modulation de notre *la mineur*, il faudroit répondre au ſujet de la fig. 11. par

la — la | la ſol — fa ſol — la fa* | ſol | fa* &c.*

à celui de la fig. 12. par

mi fa — ſol fa* | mi.*

& à celui de la fig. 13. par

la la la la — la ſol — fa la &c.*

6) *Dans le mode Jonien en ut.*

Voyez la Tab. XXI. fig. 1. & 2. Avant que de finir cet article, je vais réſoudre quelques queſtions touchant les modes des anciens.

Tab. XXI. fig. 3. Cet exemple ſe rapportant en tout au *ſol majeur* d'aujourdhui, il n'eſt ſûrement pas du ton Mixolydien. C'eſt donc un mode tranſpoſé; & en faiſant attention à la ſituation des demitons, on trouve que c'eſt un ton Jonien tranſpoſé, comme l'on voit à la fig. 4. Tab. XXI. Car pour qu'il fût du ton Mixolydien, il faudroit faire la réponſe comme à la fig. 5. Tab. XXI.

Tab. XXI. fig. 6. C'eſt encore un mode Jonien tranſpoſé, comme il paroit par la réduction de l'exemple à la fig. 7. Si on l'arrange comme à la fig. 8. il devient un ton Mixolydien tranſpoſé, comme l'on peut voir à la fig. 9.

Tab.

Tab. XXI. fig. 10. Le b-mol, qui ſe trouve dans la réponſe, fait voir que cet exemple n'eſt pas du mode Dorien. La ſituation des demi-tons montre evidemment, que c'eſt un mode Eolien tranſpoſé. fig. 11.

Tab. XXI. Fig. 13. Encore un mode Eolien tranſpoſé, comme l'on peut voir à la Fig. 14. Dans le mode Dorien il faudroit faire la réponſe comme à la Fig. 15.

Tab. XXI. Fig. 16. Cet exemple ſe rapportant en tout au *ſol majeur*, n'eſt qu'un ton Jonien tranſpoſé. Fig. 17. Pour être du mode Mixolydien, il faudroit que la réponſe fut comme à la Fig. 18.

Tab. XXI. Fig. 19. Exemple qui eſt bon pour *la mineur;* mais non pas pour le mode Eolien. La réponſe qui ſe trouve à la Fig. 20. eſt mauvaiſe, par ce qu'elle doit finir par la dominante *mi* & non pas par la Quarte *re.* Celle de la Fig. 21. ne vaut rien non plus, parceque la cadence, par laquelle elle finit, n'étant pas conforme à celle du ſujet, il s'y trouve un *mi* contre *fa*, ſans néceſſité ; En tranſpoſant donc l'exemple de la Fig. 19. dans le véritable ton, on trouve, qu'il eſt fondé ſur le mode Dorien, comme on le voit à la Fig. 22.

Tab. XXI. Fig. 23. C'eſt un mode Eolien tranſpoſé, comme il paroit par la Fig. 24. En arrangeant cet exemple comme à la Fig. 25. c'eſt alors un Dorien tranſpoſé. Fig. 26. Mais c'eſt aſſez parler des Modes & Tons des Anciens.

Article Second.

Sur les fugues chromatiques.

§. 1.

Il y a trois ſortes de progreſſions de chant, la *diatonique*, la *chromatique* & *l'enharmonique.*

La

La *progreſſion eſt diatonique*, quand elle eſt conforme à la ſucceſſion naturelle des cinq tons & des deux demi-tons, qui conſtituent l'Octave d'une tonique.

Chromatique, quand elle ne procède que par demi-tons.

Enharmonique, quand ſur le même ſon, repreſenté par deux dégrés différens, on paſſe d'un ton à l'autre; par exemple,

ut — re — mi b mol — re diéze — mi — ſi.

§. 2.

La progreſſion chromatique n'a pas ſeulement lieu dans les tons mineurs, mais auſſi dans les tons majeurs. Si le ſujets, compoſés ſur un chant diatonique, ne ſe rapportent qu'au ton de la finale ou à celui de la dominante; les ſujets chromatiques parcourent au contraire pluſieurs tons de ſuite.

§. 3.

Pour bien régler la réponſe d'un ſujet chromatique, on n'a qu'à le changer en ſujet diatonique, en otant les diéze & les b-mols ou les b-quarrés. Voyez par exemple le ſujet ſuivant en *la mineur:*

la | ut — ut — re — re* | mi.*

Quand on retranche l'*ut** & le *re**, comme des demi-tons étrangers au ton de *la mineur*, il nous reſte ce chant fondamental en progreſſion diatonique:

la | ut — re | mi.

Dont la replique ſe peut faire par

mi | fa — ſol | la.

Placez à preſent le ſujet & la réponſe l'un vis-à-vis de l'autre, comme

ſujet: *la | ut — re | mi.*
réponſe: *mi | fa — ſol | la.*

Comme

Comme le premier demi-ton du ſujet chromatique ſe fait ſur le dégré de la note *ut*, & le ſecond ſur celui de *re*, il faut donc imiter ces deux demi-tons ſur les mêmes degrés, qui repréſentent cet *ut* & *re* dans la réponſe. Ces dégrés ſont celui de *fa* & celui de *ſol*. En conſéquence la réponſe ſe préſentera vis-à-vis du ſujet de la manière ſuivante :

ſujet:	*la*	*ut — ut* — re — re**	*mi.*
réponſe:	*mi*	*fa — fa* — ſol — ſol**	*la.*

C'eſt de cette façon qu'il faut s'y prendre pour tout ſujet chromatique, en quelque ton que ce ſoit, en montant & en deſcendant.

Exemples de fugues chromatiques.

Tab. XXII. Fig. 1. Les notes fondamentales de cet exemple en progreſſion diatonique ſont:

ſujet:	*re*	*la — ut — ſi b-mol*	*la.*
réponſe:	*la*	*re — ſol — fa*	*mi.*

Fig. 2. Le chromatique ſe trouve entre le *fa** & le *fa naturel* du ſujet.

Fig. 3. Exemple tranſpoſé note pour note.

Fig. 4. Comme l'exemple précédent, ſi non que les deux premières notes ont ſouffert un peu d'altération.

Fig. 5. Sujet tranſpoſé note pour note, à la troiſième note près.

Fig. 6. Exemple un peu bizarre quant à l'harmonie, quoique juſte.

Tab. XXIII. Fig. 1. Le chromatique eſt dans un ton majeur. La modulation exige la permutation des intervalles, qui ſe trouve ici.

Fig. 2. Les notes fondamentales de cet exemple en progreſſion diatonique, ſont:

ſujet:	*mi — re — ut*	*ſi.*
réponſe:	*la — ſol — fa*	*mi.*

Fig. 3. Exemple d'un chant chromatique un peu caché.

Fig. 4. La réponſe devoit proprement ſe faire comme il ſuit:

la — ſi — ut — ut — re re | la.*

Fig. 5. Exemple facile à entendre.

Fig. 6. Exemple d'imitation étroite.

Fig. 7. La Septième par laquelle le ſujet commence, ſe change dans la réponſe en Sixte.

Tab. XXIV. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. Concevant bien les exemples précédens, on comprendra facilement ceux-ci, ſans autre explication.

Fig. 6. Dans le premier des exemples que cette figure renferme, le ſujet eſt chromatique, & la réponſe ſuit diatoniquement. Dans le ſecond, c'eſt tout le contraire. La réponſe ſe peut encore faire ici comme au dernier exemple.

Fig. 7. La première réponſe imite mieux pour la modulation, la ſeconde pour la mélodie. Celle-ci l'emporte ſur l'autre.

Tab. XXV. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. Toutes les réponſes ſont juſtes.

Fig. 6. 7. La ſeconde réponſe eſt la bonne.

Fig. 8. Les notes fondamentales du chant ſont:

ſujet: *mi — re | ut — ſi.*
réponſe: *ſi — ſol | fa — mi.*

C'eſt un exemple qui ſe rapporte au mode Phrygien. Selon le mode de *mi mineur*, on pouvoit repliquer par

ſi | la — la — ſol* — ſol | fa*.*

Article Troisieme.

contenant toutes ſortes de ſujets.

Tab. XXVI. fig. 1. & 2. On obſervera que dans le premier exemple c'eſt la Seconde du ton, & dans le deuxième la tonique qui répond à la dominante *la* dans la ſeconde méſure. L'imitation du ſujet eſt étroite & canonique.

Fig.

Fig. 3. Fugue qui finit ſur un mauvais tems. On peut, ſi l'on veut, prendre la réponſe pour ſujet, & le ſujet pour réponſe.

Fig. 4. On ne risqueroit rien de reprendre la fugue de la manière ſuivante:

la ſol | ut ſi | mi re &c.*

Fig. 5. Selon la règle, la réponſe devoit commencer comme à la fig. 6. C'eſt une licence de goût. A la place de

fa re.*

par où la réponſe finit, on devoit auſſi prendre

mi — ut,

en faiſant entrer ſur ce *mi* la troiſième voix. Mais l'auteur en a jugé moins rigoureuſement.

Fig. 7. Les deux réponſes ſont juſtes.

Fig. 8. & 9. La première réponſe eſt meilleure que la ſeconde, parce que le chant y eſt moins altéré. La règle, *que la tonique & la dominante* ſe doivent répondre, même dans le milieu d'un ſujet, n'a été donnée que pour faire éviter les digreſſions dans un ton étranger au mode. Quand il n'y a rien à craindre de ce côté-là, la règle peut toûjours ſouffrir une exception.

Fig. 10. 11. 12. 13. Repliques, qui ne peuvent être faites autrement.

Fig. 14. 15. 16. Si l'on ne vouloit pas répondre aux notes de *ſol — ſi* par celles d'*ut — mi*, il faudroit prendre *ut — fa**. Mais cela n'eſt pas ſi naturel que de l'autre manière.

Fig. 17. 18. 19. Ce ſont des fugues où le ſujet peut ſervir de réponſe, & réciproquement.

Tab. XXVII. Fig. 1. La réponſe ſe faiſant dans le ton de la Quarte, elle ſe rapporte au ton Mixolydien en *ſol*. Selon notre *fa* d'aujourdhui

jourdhui elle devoit ſe faire dans le ton de la dominante, comme l'on voit à la fig. 2.

Fig. 3. Comme l'exemple précédent à l'égard du ton de la replique, laquelle devroit proprement ſe faire comme l'on voit à la ſuite de l'exemple.

Fig. 4. L'imitation étroite & canonique, par laquelle les voix s'entre-ſuivent, demande cette réponſe, qui ſans cela ſe dévoit faire comme à la fig. 5.

Fig. 6. Il en eſt de cet exemple comme du précédent. La vraye réponſe en tout autre cas ſe trouve à la ſuite de la première.

Fig. 7. Le ſujet finiſſant par la Quarte, la réponſe finit par la tonique; c'eſt dans la régle.

Fig. 8. 9. Exemples de ſujets qui peuvent ſervir de réponſes, & réciproquement.

Fig. 10. C'eſt la ſeconde du ton, & non pas la tonique qui répond à la dominante en finiſſant, ce qui ne fait rien quand la modulation n'y perd pas, & que le chant y gagne.

Tab. XXVIII. fig. 1. La première réponſe, quoiqu'elle finiſſe contre la régle à l'égard de la dernière note, eſt bonne, parceque la bonne modulation n'y eſt point bleſſée. La ſeconde réponſe eſt dans la règle; mais le chant y ſouffre.

Fig. 2. Bon exemple.

Fig. 3. 4. La première réponſe ſe rapporte au *ſol majeur* d'aujourdhui, la ſeconde au mode Mixolydien, bonnes toutes les deux.

Fig. 5. 6. La première réponſe finit par la Seconde de la dominante; la ſeconde réponſe finit par la dominante même.

Fig 7. L'entrée du ſujet par la troiſième voix nous fait perdre la dernière note de la réponſe, ce qui peut ſe pratiquer toûjours.

Fig.

Fig. 8. Les deux réponſes ſont égalément bonnes.
Fig. 9. Le ſujet finit par la Sixte du ton, la replique par celle de la dominante.
Fig. 10. Sujet qui peut ſervir de réponſe & réciproquement.
Fig. 11. Le ſujet finit par la note ſenſible du ton, & la réponſe par celle de la dominante.
Fig. 12. Sujet qui admet deux réponſes.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la répercuſſion, & du progrès de la fugue.

§. 1.

IL n'importe que ce ſoit le Deſſus ou la Baſſe, la Haute-Contre ou la Taille qui commence la fugue. Mais l'aïant commencée, il eſt néceſſaire, pour produire de la variété, d'obſerver un certain ordre entre les parties à l'égard de la priſe & repriſe du ſujet. Du moins faut-il obſerver cet ordre dans les premières entrées, & on ne le peut transgreſſer que dans le cours de la fugue. Pour la replique du ſujet à l'égard du tems de la meſure, il faut remarquer, que le premier & le troiſième tems étant également bons, & le ſecond & quatrième étant également mauvais, il eſt indifférent quel bon ou mauvais tems réponde au ſujet, pourvûque la réponſe ſe faſſe par un bon tems quand la fugue a commencé par un bons tems, & réciproquement du mauvais tems.

§. 2.

Dans une *fugue à deux parties*, le ſujet & ſa réponſe ſe font entendre alternativement dans le Deſſus & dans la Baſſe, & l'on n'interromp guères cet ordre qu'après un paſſage.

§. 3.

Dans une *fugue à trois parties*, la troiſième voix peut également prendre la fugue à l'Octave de la première & à celle de la ſeconde partie, ſuivant que les circonſtances l'exigent.

§. 4.

Dans une *fugue à quatre parties*, le Deſſus ſe rapporte à la Taille, & réciproquement, comme la Haute-Contre à la Baſſe & réciproquement. C'eſt donc dans la première & troiſième voix que le ſujet doit paroître, & dans la ſeconde & quatrième, que la réponſe ſe doit faire, dans les premières répercuſſions de la fugue.

On comprend aiſément, que ce n'eſt pas le Deſſus que j'entends par première partie. Je déſigne par là toute partie, qui commence la pièce, ſoit qu'elle ſoit Deſſus, Haute-Contre, Taille ou Baſſe.

§. 5.

Comme on en uſe à l'égard d'un ſujet, on en uſe de même à l'égard de pluſieurs. La double fugue n'a donc d'autres règles, que celles de la ſimple fugue, quant à la repriſe du ſujet & de la réponſe.

§. 6.

Dans une fugue à plus de quatre parties, toutes les voix paires, comme la ſeconde, quatrième & ſixième &c. ſe rapportent l'une à l'autre. Il en eſt de même des voix non-paires, comme de la première, troiſième, cinquième, &c.

§. 7.

Quoique, ſuivant ce que je viens de dire, les premières répercuſſions d'une fugue doivent être alternatives entre le ſujet & la réponſe, on a néanmoins la liberté, même dans les premièrs entrées, quand les circonſtances l'exigent, de répeter le ſujet deux fois de ſuite en deux différentes voix au moyen de l'imitation à l'Octave, &

d'en

d'en faire autant à l'égard de la réponſe. Voyez la Tab. XXIX. fig. 1. 2. 3. 4.

§. 8.

Ces dernières entrées à l'Octave, jointes à celles qui ſe font à la Quinte ou à la Quarte, donnent en tout vingt quatre manières d'entrées ou de répercuſſions, comme on peut voir par la table ſuivante.

Table

de toutes les manières poſſibles dont les parties peuvent s'entre-ſuivre.

α) *Quand le Deſſus commence.*

1) Deſſus, Haute-Contre, Taille, Baſſe.
2) Deſſus, Haute-Contre, Baſſe, Taille.
3) Deſſus, Baſſe, Haute-Contre, Taille.
4) Deſſus, Baſſe, Taille, Haute-Contre.
5) Deſſus, Taille, Hautre-Contre, Baſſe.
6) Deſſus, Taille, Baſſe, Haute-Contre.

β) *Quand la Haute-Contre commence.*

1) Haute-Contre, Taille, Baſſe, Deſſus.
2) Haute-Contre, Taille, Deſſus, Baſſe.
3) Haute-Contre, Deſſus, Baſſe, Taille.
4) Haute-Contre, Deſſus, Taille, Baſſe.
5) Haute-Contre, Baſſe, Taille, Deſſus.
6) Haute-Contre, Baſſe, Deſſus, Taille.

γ) *Quand la Taille commence.*

1) Taille, Haute-Contre, Deſſus, Baſſe.
2) Taille, Haute-Contre, Baſſe, Deſſus.
3) Taille, Baſſe, Deſſus, Haute-Contre.

4) Taille,

4) Taille, Baſſe, Haute-Contre, Deſſus.
5) Taille, Deſſus, Baſſe, Haute-Contre.
6) Taille, Deſſus, Haute-Contre, Baſſe.

δ) Quand la Baſſe commence.

1) Baſſe, Taille, Haute-Contre, Deſſus.
2) Baſſe, Taille, Deſſus, Haute-Contre.
3) Baſſe, Deſſus, Haute-Contre, Taille.
4) Baſſe, Deſſus, Taille, Haute-Contre.
5) Baſſe, Haute-Contre, Taille, Deſſus.
6) Baſſe, Haute-Contre, Deſſus, Taille.

C'eſt au goût du compoſiteur à juger, de quelle manière les parties peuvent le mieux s'entre-ſuivre. Encore une règle pour lui, c'eſt: *Que le ſujet & ſa réponſe ne doivent pas ſeulement ſe faire entendre dans les parties extrémes; il faut encore, lors méme que toutes les parties travaillent enſemble, que celles du milieu y participent auſſi bien que le Deſſus & la Baſſe.* Il eſt vrai qu'en travaillant ſur le champ, cette priſe de la fugue par une moyenne partie eſt ce qui eſt presque le plus difficile dans la fugue; mais c'eſt auſſi par là qu'on reconnoit la main & le génie du maître.

§. 9.

Malgré toutes ces différentes manières de prendre la fugue, il n'y auroit pas aſſez de diverſité, ſi l'on n'y employoit que l'Octave de la tonique & celle de la dominante. Il faut au contraire, qu'après les premières entrées, la fugue paſſe de tems en tems dans un autre ton, ſans pourtant la traiter en Rondeau, ni en obſervant une progreſſion géométrique de meſure, la partager en couplets, en terminant chaque ſection par une cadence parfaite. C'eſt aſſez la manière de quelques Organiſtes qui n'entendent pas le métier. Pour ſe mettre au fait

de

de la bonne modulation, il faut conſulter les fugues des bons maitres, en tachant de les imiter. Il eſt impoſſible de réduire tout en règles. Mais afin que l'on ſache ce que c'eſt que *moduler* & *cadencer*, voici en deux articles une idée de ces termes.

Article Premier.

De la modulation.

ou

De la digreſſion d'un ton à l'autre.

§. 1.

Toutes les modulations poſſibles ſont ou *régulières* ou *irrégulières.*

Régulières, quand on paſſe dans un ton contenu dans l'Octave de la finale.

Irrégulières, quand on paſſe dans un ton, qui n'eſt pas contenu dans l'Octave de la finale, ou qui, quoiqu'il y ſoit contenu, n'a pas ſa dominante dans l'Octave du ton.

§. 2.

La *modulation régulière*

d'un ton majeur	*d'un ton mineur*
conſiſte à paſſer dans le ton	conſiſte à paſſer dans le ton
de la *Seconde*,	de la *Tierce*,
Tierce,	*Quarte*,
Quarte,	*Quinte*,
Quinte, ou	*Sixte* & *Septième* } mineure.
Sixte.	

Remarque.

La Tierce telle qu'elle ſe trouve naturellement dans l'Octave de la finale, décidant toûjours du mode, on ne peut paſſer du ton d'*ut majeur* dans celui de *re majeur*, ou de *fa mineur*. Il faut au contraire, que le ton de *re* ſoit *mineur* & celui de *fa*, *majeur*, & ainſi de tous les autres tons. Quand, au préjudice de cette régle, on change la qualité de la Tierce, qu'on paſſe p. e. dans le ton de la dominante, & qu'on y employe la Tierce mineure, comme Couperin & d'autres Compoſiteurs ont fait dans quelques Allemandes & Courantes, c'eſt alors une licence de modulation faite par goût, qui peut être imitée en toute autre pièce, mais non pas dans la fugue.

§. 3.

La *modulation irrégulière*

d'un ton majeur, conſiſte à paſſer, ou 1) dans le ton de la *Septième majeure*, en hauſſant ſa Quinte d'un demi-ton par le moyen d'une feinte; ou

2) dans le ton de la *Septième mineure*, en baiſſant la Septième naturelle de la finale par le moyen d'une feinte.

d'un ton mineur, conſiſte à paſſer, ou 1) dans le ton de la *Seconde majeure*, en hauſſant ſa Quinte d'un demi-ton par le moyen d'une feinte; ou

2) dans le ton de la *Seconde mineure*, en baiſſant la Seconde naturelle de la finale par le moyen d'une feinte.

Ce n'eſt qu'en paſſant qu'on peut ſe ſervir de ces modulations irrégulières, ſans y tranſpoſer le ſujet ou la réponſe; l'on ne peut même dans aucune bonne compoſition y faire une cadence.

§. 6.

§. 4.

Après ces modulations régulières & irrégulières il faut encore connoitre *les modulations enharmoniques*, introduites depuis peu, & qui ne ſont pas encore connuës de tout le monde. Quoiqu'elles ne ſoient d'aucun uſage dans la fugue, & que l'on ne puiſſe s'en ſervir que dans des pièces de caprices, elles peuvent cependant être expliquées ici. On les fait pour l'ordinaire par le moyen des diſſonances, que l'on ſauve tout autrement que le ton demande où l'on eſt, en ſe repreſentant un même ſon ſur deux dégrés différens; & c'eſt par cette réſolution étrangère que l'on paſſe tout d'un coup à un tout autre ton. Voici quelques exemples, qui ſerviront à en imaginer d'autres.

Premier Exemple.

Suppoſons l'harmonie de { *la* au Deſſus. / *mi b-mol* à la Haute-Contre. / *ut* à la Taille. / *fa** à la Baſſe.

Qu'eſt-ce que l'oreille attend après cette diſſonance? Sûrement l'accord parfait de *ſol mineur*. Mais on la trompe, en faiſant paroître toute autre harmonie, & même il y a trois manières de la tromper; ſavoir, en ſe repréſentant les quatre notes qui forment cette diſſonance,

1) ou comme { *la* / *re** / *ut* / *fa**, ce qui nous mène au ton de *mi mineur*.

2) ou comme { *la* / *re** / *ſi** / *fa**, ce qui nous mène au ton d'*ut* mineur*.

3) ou comme { *la* / *mi b-mol* / *ut* / *ſol b-mol*, ce qui nous mène au ton de *ſi b-mol mineur*. Voilà donc *quatre tons différens* où je puis paſſer par le moyen d'un accord de Septième diminuée, ou par un de ſes accords renverſés.

Second Exemple.

Imaginons nous l'harmonie de { *fa* / *re* / *ſi* / *ſol.* *Baſſe.*

Il n'eſt perſonne qui ne ſache ſauver cet accord de Septième conformément au ton d'*ut*. Mais pour en ſortir tout d'un coup, on change la Septième *fa*, qui devoit deſcendre d'un dégré, dans la Sixte ſuperfluë de *mi**, qu'on eſt obligé de faire monter d'un demi-ton. Il faudroit un traité entier ſur toutes les modulations enharmoniques poſſibles, qui, employées avec goût & diſcernement, ſurprendront toûjours agréablement l'oreille. Les Italiens s'en ſervent avec ſuccès dans leur Récitatif, & un des premiers qui en ait fait uſage, c'eſt *Scarlatti* le père, Artiſte très célébre à Naples.

Article Second.

Des différentes eſpèces de cadences.

§. 1.

On entend par *cadence*, une chûte ou concluſion de chant, compoſée de deux notes dans chaque partie. Ces deux notes ſont appellées *eſſentielles*, & les autres qui leur ſervent d'accompagnement ou de préparation, ſe nomment *accidentelles*.

§. 1.

§. 2.

Toute cadence eſt ou *parfaite* ou *imparfaite.*

Parfaite, quand elle ſatisfait de façon qu'elle ne laiſſe plus rien à déſirer après elle.

Imparfaite, quand elle laiſſe encore déſirer quelque choſe après elle.

§. 3.

La *cadence parfaite* ſert non ſeulement au milieu d'une pièce de muſique, pour y faire diſtinguer une partie, une repriſe ou un couplet l'un de l'autre ; mais elle ſert encore à finir totalement une pièce. Elle ſe fait par dégrès conjoints & disjoints, en montant & en deſcendant; & pour la connoître à fond, il faut faire attention à toutes les quatre parties de la muſique à la fois.

Dans le Deſſus elle ſe fait *ſur la tonique*, ou en y montant de la ſenſible, Tab. XXX. Fig. 1. 2. ou en y deſcendant de la Seconde du ton. Fig. 3.

Dans la Haute-Contre elle ſe fait *ſur la dominante*, ou en la faiſant entendre deux fois de ſuite, Tab. XXX. fig. 1. 2. 3. ou en y descendant de la ſenſible. Fig. 11.

Dans la Taille elle ſe fait *ſur la médiante*, ou en y deſcendant de la Quarte du ton, Tab. XXX. fig. 1. 3. ou en y montant de la Seconde du ton. Fig. 2.

Dans la Baſſe elle ſe fait *ſur la tonique*, en y montant ou deſcendant de la dominante. Tab. XXX. Fig. 1. 2. 3.

Obſervations.

1) Les parties ne finiſſent pas toûjours par les intervalles qui forment leur cadence. Elles les permutent ſouvent entre elles, & c'eſt de là que proviennent les *cadences par renverſement.*

ment. Voyez par exemple Tab. XXX. Fig. 4. 5. 6. 7. 8. 9. & 10.

2) Pour préparer une cadence parfaite, on ſe ſert pour l'ordinaire de l'accord de la grande Sixte, ou de celui de la Sixte-Quarte, ou de celui de la Onzième. Afin que la dernière note de la cadence parfaite ſe puiſſe faire ſur un bon tems de meſure, cet accord qui lui ſert de préparation, doit ſe faire entendre d'avance ſur un bon tems. Tab. XXX. Fig. 12. 13. 14.

3) Quand on fait demeurer la Baſſe pendant quelque tems ſur la dominante ou ſur la tonique, en ſuſpendant l'accord final par toutes ſortes d'harmonies, qui dans une fugue doivent ſe rapporter au ſujet, cela s'appelle *point d'orgue.* Tab. XXX. Fig. 15. 16.

§. 4.

La *cadence imparfaite* ne peut ſervir régulièrement qu'au milieu d'une pièce, malgrè l'uſage contraire qu'on en fait quelquefois, en la faiſant ſervir à la fin. Il y en a *de trois ſortes:*

La première ſe fait, quant à la progreſſion de la Baſſe, de la tonique à la dominante. Tab. XXXI. Fig. 1. 2.

La ſeconde ſe fait, quant à la progreſſion de la Baſſe, de la Quarte à la tonique. L'harmonie qu'on fait porter à la note pénultième, ou eſt *l'accord parfait*, Tab. XXXI. Fig. 3. & 4. ou *l'accord de la grande Sixte*, Fig. 5. & 6. Mr. Rameau la nomme dans ce dernier cas *cadence irrégulière*, & Mr. le Clair s'en eſt ſervi pour finir une pièce. Voyez la Sonate IV. en Trio de ſon quatrième Oeuvre, pag. 17. de la Baſſe continuë, dernière ligne.

La troiſième, qui n'a lieu que dans le mode mineur, ſe fait, à l'égard de la Baſſe, de la Sixte à la dominante. Elle tire ſon origine

gine du mode Phrygien en *mi;* ou elle ſe fait de la Seconde *re* à la tonique *mi.* Tab. XXXI. Fig. 8. La Baſſe change quelquefois de note penultième, en mettant à la place de la Sixte ou la Quarte, Fig. 9. ou la Seconde Fig. 10. Pour l'ordinaire cette cadence ne s'employe aujourdhui que dans une muſique d'égliſe, où la note penultième précedée en même dégrè de l'accord de la Septième, porte l'accord de la Sixte ou celui de la petite Sixte. Dans toute autre muſique on ſe ſert de l'accord de la Sixte ſuperfluë ſur la note pénultième. Fig. 11.

§. 5.

Toute cadence peut être évitée de deux façons:

1) Quand la Baſſe change de progreſſion.

2) Quand les parties ſupérieures changent d'harmonie ſur la dernière note de la Baſſe.

Ces ſortes de cadences, que l'on nomme auſſi *cadences feintes ou rompuës*, écartant le véritable intervalle ou la véritable harmonie que l'oreille attend, ſervent à entretenir une longue ſuite de chant & d'harmonie, d'autant plus néceſſaires dans une fugue, que jamais les parties ne doivent ſe repoſer toutes à la fois, mais que le tiſſu d'harmonie une fois entamé, y doit être continué ſans interruption & tout d'une haleine d'un bout à l'autre. Voici quelques exemples de cadences évitées.

Tab. XXXI. fig. 12. (*a*) & (*c*). La dominante monte d'un ton au lieu de paſſer à la tonique. C'eſt ſous (*b*) (*d*) (*e*) & (f) que l'on trouve le renverſement de ces exemples, à l'égard de l'harmonie. Auprès de (*g*) & (*h*) la Baſſe deſcend de Tierce. Voyez (*i*) (*k*) (*l*) & (*m*) pour le renverſement.

A (*n*) & (*o*) la Baſſe monte de Quinte. La ſuite alternative d'accords de Quarte dans une progreſſion de Quinte en montant, & de Quarte en deſcendant, s'obſerve dans le premier exemple. Les renverſemens du ſecond exemple ſe voyent auprès de (*p*) (*q*) & (*r*).

A (*s*) & (*t*) l'harmonie change ſur la note finale, d'où il réſulte la ſuite d'accords de Septième aſſez connuë dans une progreſſion alternative de Quarte & de Quinte. Auprès de (*u*) (*v*) & (*w*) on trouve le renverſement du dernier exemple.

A (*x*) la cadence s'évite ſur la note pénultième par la Tierce mineure.

Suite du Chapitre Quatrieme.

Les premières entrées d'une fugue coûtent pour l'ordinaire peu de peine. Le progrès en eſt accompagné d'un peu de difficulté. Mais on trouvera le moyen de le ſurmonter également, ſi l'on fait attention aux règles & obſervations ſuivantes, pour la pratique desquelles je ſuppoſe qu'on ait inventé un thème traitable, 1) par rapport à l'harmonie, 2) par rapport à l'imitation, & ſurtout 3) par rapport à l'imitation étroite, par laquelle le ſujet & ſa réponſe ſe doivent entre-ſuivre tantôt en bas, tantôt en haut, à deux, trois & quatre, ſuivant le nombre des parties. Cependant comme tous les thèmes n'admettent pas toûjours cette imitation étroite en entier, il eſt alors permis, *d'abbréger* & de *couper* le thème.

On appelle *abbréger le thème,* quand on n'en prend que les premières notes pour les travailler ſelon les règles de l'imitation étroite. Remarquez bien la condition *d'imitation étroite*, ſans laquelle il n'y auroit pas grand mérite d'abbréger le thème, tout ignorant en

en étant auſſi capable que l'habile homme. En abbrégeant le thème, on peut joindre toutes les autres eſpèces d'imitations à l'étroite.

On appelle *couper le thème*, quand on le partage en différentes portions, & qu'en diſtribüant ces portions à différentes voix, on les travaille l'une contre l'autre au moyen de l'imitation. Des exemples nous vont mettre au fait.

Premier Exemple.

Le thème ſe trouve à la fig. 13. Tab. XXXI. Les figures 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. & 22. contiennent les imitations de Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & Octave, dont il peut être traité. Pluſieurs de ces imitations ſont convertibles, comme l'on pourra en faire l'épreuve. Dès la fig. 14. les voix s'entre-ſuivent toûjours à contre-tems. L'exemple de cette fig. 14. peut être mis à quatre, en hauſſant la réponſe à la diſtance d'une Octave, & en augmentant alors chaque voix d'une partie à la Tierce, de la manière que j'ai eu ſoin de le déſigner par des guidons. Pour épargner la place, je n'ai mis ici que le commencement de la plupart des exemples. On les pourra toûjours continuër jusqu'à la fin du thème.

Second Exemple.

Le thème ſe voit à la fig. 1. Tab. XXXII. & toute la page eſt remplie de ſes imitations. En les ſuivant de figure en figure, on voit comment la réponſe ſe raproche toûjours de plus en plus de ſon ſujet. A la fig. 18. & 19. les deux parties s'entre-ſuivent à contre-tems par mouvement ſemblable & contraire. A la fig. 20. & 21. les voix prennent le ſujet à deux & à quatre parties à la fois par l'addition des Tierces, dont l'une à la fig. 21.

ſe change en Seconde, pour ne pas violer les règles de la bonne harmonie. A la fig. 22. on voit l'étroite imitation du ſujet à trois parties. C'eſt aux 17. premières imitations, que le double contrepoint à l'Octave, Dixième & Douzième, a beaucoup de part. Mais nous paſſons là-deſſus n'ayant pas encore expliqué les règles du double contre-point.

Troiſième Exemple.

Dans les deux exemples précédens il ne s'agiſſoit que d'un ſeul thème. En voici deux à la fois à la Tab. XXXIII. fig. 1. Le ſujet principal eſt marqué par (1), le contre-ſujet par (2). C'eſt de ces ſujets abbrégés & coupés que naiſſent les exemples des fig. 2. & 3.

Quatrième Exemple.

Voyez la Tab. XIII. fig. 4. pour le thème & la Tab. XXXIII. fig. 4. & 5. pour le travail.

Cinquième Exemple.

Tab. XXXIII. fig. 6. C'eſt un exemple d'imitation étroite combinée avec une imitation d'augmentation & une autre par mouvement contraire. A la fig. 7. les voix s'entre-ſuivent encore plus étroitement.

Sixième Exemple.

Cet exemple ſe trouve *dans les planches de la ſeconde partie*, Tab. LI. fig. 1. où le travail fait là-deſſus, commence à la lettre (*a*) & ne finit qu'à celle de (*z*) Tab. LII. On ne voit par-tout que *thème contre thème*, entier & en partie, en toutes ſortes d'imitations, à deux, trois & quatre parties.

Septieme

Septième Exemple.

Il ſe trouve à la ſuite du précédent, *aux planches de la ſeconde partie*, Tab. LII. LIII. & LIV. dès le numero 1. jusqu'au 74. C'eſt encore thème contre thème, & cela toûjours en entier. Pluſieurs de ces exemples étant un peu dénués d'harmonie, il eſt à remarquer, qu'ils ne ſont pas faits pour être pratiqués de cette façon. On n'a voulu démontrer par là que la poſſibilité de traiter un ſeul ſujet par toutes ſortes d'imitations étroites. Il ne ſera pas difficile d'ajouter de l'harmonie aux exemples qui en ont beſoin.

SUITE DES REFLEXIONS de la pag. 48.

Lorsqu'on aura examiné un ſujet de la façon que je viens de dire, ayant eu ſoin de mettre par écrit toutes les différentes eſpèces d'imitations à deux, trois & quatre parties, avec les autres tours d'harmonie & de mélodie, qui réſultent de cet examen; on a fait alors plus des trois quarts du chemin. Il ne s'agit que de ſe former un plan pour mettre enſemble tous ces lambeaux différens. Mais ce plan doit être réglé de façon que les coups d'art ſe ſuccèdent toûjours de plus fort en plus fort, afin que, quelque beau que ſoit le commencement, le milieu l'emporte ſur la fin, & la fin ſur le milieu. C'eſt la remarque d'un grand maître, le célébre Bononcini.

I.

Règles & Obſervations générales pour le progrès d'une ſimple fugue à deux, trois ou quatre parties.

1) Les premières entrées faites, on fait une cadence, ou dans la tonique ou dans la dominante, ſuivant que l'harmonie qui précède, ſemble l'exiger le plus naturellement.

2) Mais comme cette cadence ne doit point du tout interrompre le mouvement de la pièce, il faut qu'une des parties, notamment celle où la fugue n'a pas été en dernier lieu, reprenne le ſujet ou la réponſe, ce qui eſt indifférent, ſur un des tems de la cadence.

3) C'eſt à preſent qu'il faut rapprocher la réponſe du ſujet, ou le ſujet de la réponſe, en répliquant à cette nouvelle entrée par les autres voix.

4) Le tour de la deuxième priſe de fugue étant fait, on fait une deuxième cadence, mais dans un autre ton que la précédente.

5) Après avoir achevé la troiſième priſe de fugue, qui commence par cette cadence, & qui doit être encore plus étroite que la précédente à l'égard de l'imitation, on fait rentrer la fugue dans le ton de la finale. On y travaille le thème de nouveau & plus que jamais, après quoi la pièce finit.

Voilà la manière dont tout commençant en doit uſer, jusqu'à ce qu'il ſoit en état par lui-méme, de ſe tracer un modèle de fugue plus long ou plus court, comme il le voudra.

Remarques.

1) Autant pour rendre les rentrées plus frappantes, que pour que les voix ne s'entortillent pas l'une dans l'autre, & afin de laiſſer un peu reſpirer les voix, on a la liberté de faire taire pendant quelque tems la partie qui doit enſuite reprendre la fugue. Mais il faut que la dernière note de la partie qui doit garder le ſilence, ne faſſe pas une diſſonance contre une autre partie, tout ſilence ne pouvant ſe faire abſolument que ſur une conſonance.

2) Ce qui ſe dit dans la remarque précédente d'une partie à laquelle on fait garder le ſilence, doit auſſi s'entendre de pluſieurs parties que l'on fait ceſſer ou à la fois ou l'une après l'autre.

3) Com-

3) Comme l'on traite la fugue par mouvement ſemblable à l'égard des entrées, on traite au même égard la fugue par mouvement contraire, dite *Contre-Fugue.*

II.

Règles & Obſervations générales pour une double fugue à deux, trois ou quatre parties & davantage.

1) Tout ſujet doit ſe diſtinguer l'un de l'autre par la quantité & la qualité des notes, comme par le tems du commencement & de la fin.

2) Les différens ſujets doivent être convertibles entre eux, ſi non en entier, du moins en partie, afin qu'en les faiſant changer de place, c'eſt-à-dire, en employant la Baſſe pour le Deſſus, & réciproquement, on puiſſe du moins faire entendre une portion de l'un avec une portion de l'autre, s'il n'y a pas moyen de les faire entendre entièrement enſemble.

C'eſt le double, triple & quadruple contre-point, qu'on expliquera ci-après, qui nous rendra les deux règles précédentes plus intelligibles au moyen des exemples.

3) Il eſt bon, quand on peut le faire, de donner à la fugue une partie de plus qu'elle n'a de thèmes; par exemple, quand elle eſt à trois ſujets, il eſt bon qu'elle ſoit à quatre parties, & ainſi de ſuite. L'avantage de cette voix de plus ſe manifeſtera à tout inſtant dans le cours de la fugue, tant pour le repos alternatif des parties, que pour le renverſement des ſujets & pour l'entretien de l'harmonie en général.

4) Il eſt libre, en commençant la fugue, d'accompagner tout d'abord le ſujet de ſon contre-ſujet, ou d'attendre pour l'entrée de celui-ci, que le chant de l'autre ſoit fini, c'eſt la même choſe. On en peut en-

core uſer comme de la ſimple fugue, en travaillant d'abord le premier ſujet pendant quelque tems, avant que d'introduire le ſecond; & ce ſecond ſujet peut également être travaillé pendant quelque tems, avant que de les joindre l'un à l'autre. Cela dépend de la longueur ou de la briéveté que la fugue doit avoir.

5) Les entrées de la double fugue faites, on eſt libre de recommencer la priſe par le ſujet ou par le contre-ſujet.

6) Il n'eſt pas néceſſaire que le ſujet & le contre-ſujet s'accompagnent toûjours. On peut quitter l'un ou l'autre pour quelque tems, & travailler l'un ſéparément, avantque de les reprendre enſemble.

III.

Règles & Obſervations

ſur le Contrepoint dont on accompagne le ſujet ou ſa réponſe dans les différentes répercuſſions de la fugue.

§. 1.

Ce contrepoint de rempliſſage ſert de ſuite au chant du thème. Quand la deuxième voix imite ces notes de rempliſſage de la première partie, pendant que la troiſième reprend le ſujet, & lorsque la troiſième en fait autant quand la quatrième voix paroit, c'eſt alors que ce contrepoint de rempliſſage ſert de nouveau ſujet, & que ſe forme par conſéquent une double fugue qu'il faut avoir ſoin de cultiver. Dans la ſimple fugue, les voix ſuivantes n'imitent pas le chant de rempliſſage des précédentes. On peut diverſifier ce chant toutes les fois que la fugue ſe reprend. Mais pour ne pas extravaguer, on fera bien de ſe propoſer toûjours telle ou telle eſpèce de ſimple contrepoint, pour régler là-deſſus la manière de ce chant. C'eſt le moyen d'être ſûr de ſon fait. Dans des fugues à pluſieurs ſujets, il y a moins de difficulté à cet égard, les différents ſujets s'entre-ſervant de rempliſſage l'un à l'autre.

§. 2.

§. 2.

Plus il y a de parties, moins le contrepoint de rempliſſage doit être bigarré. Mais il ne faut pas non plus qu'il reſſemble à un accompagnement de Clavecin. Ce n'eſt pas telle ou telle partie ſeule, qui doit avoir du mouvement. Ce mouvement perpetüel, que la fugue doit avoir, doit être alternatif entre les parties. C'eſt tantôt l'une, tantôt l'autre qui tient ferme quand celle-ci marche, & ainſi réciproquement. C'eſt par ce mouvement bien ménagé qu'on reconnoit d'abord l'addreſſe d'un compoſiteur, & on peut conclure hardiment que celui-là qui ne le fait pas obſerver, & qui plaque les harmonies comme s'il accompagnoit du Clavecin, n'entend pas ſon métier. Il y a au reſte deux moyens d'entretenir toûjours le mouvement des parties:

1) la *Syncope*, &
2) la *Suppoſition*.

Mais il faut que la ſyncope ſoit *régulière*, c'eſt-à-dire, que les deux notes qui la compoſent, ſoïent *liées*, & non pas ſimplement répétées par mouvement parallèle, cette derniére eſpèce de ſyncope ne convenant nullement à la fugue, quoiqu'elle puiſſe être d'un très bon uſage dans d'autres pièces de muſique. A l'égard de la *ſuppoſition*, comme ce terme n'eſt peut être pas connu de tout le monde, ou que pluſieurs n'en ont pas une idée juſte, je m'en vais expliquer ce que c'eſt. La *ſuppoſition* conſiſte à entrelacer les notes eſſentielles du chant par des notes accidentelles.

Toute note, qui eſt compriſe dans l'harmonie de la Baſſe, eſt *eſſentielle*.

Toute note, qui n'eſt pas compriſe dans l'harmonie de la Baſſe n'eſt qu'*accidentelle*.

Cette

Cette ſuppoſition eſt ou *régulière* ou *irrégulière:*

Régulière, quand la note eſſentielle précéde la note accidentelle.

Irrégulière, quand la note accidentelle précède la note eſſentielle.

Exemple de ſuppoſition régulière.

	(*a*)	(*b*)		(*a*)	(*b*)		
Deſſus:	ſol	— fa		mi	— re		ut.
Baſſe:	ut	-		ut	-		ut.

Autre.

Deſſus:	ſol	-		ſol	-		ſol.
	(*a*)	(*b*)		(*a*)	(*b*)		
Baſſe:	ut	— re		mi	— fa		ſol.

Au premier exemple la ſuppoſition eſt au Deſſus, au ſecond elle eſt à la Baſſe. Pendant que l'une de ces parties ſe meut par deux croches, l'autre tient ferme ſur ſa noire. La première de ces croches, marquée de la lettre (*a*) contient la note eſſentielle du chant, & la ſeconde marquée de (*b*) en contient l'accidentelle. Comme les notes accidentelles ſont toûjours précédées des notes eſſentielles, la ſuppoſition eſt donc régulière.

Exemple de ſuppoſition irréguliere.

	(*a*)	(*b*)		(*a*)	(*b*)		
Deſſus:	fa	— mi		re	— ut.		
Baſſe:	mi	-		mi	-		

Autre.

Deſſus:	la	-		re	-		
	(*a*)	(*b*)		(*a*)	(*b*)		
Baſſe:	ſol	— fa		mi	— re.		

C'eſt

C'eſt de la lettre (*b*) que les notes eſſentielles ſont marquées ici, comme les accidentelles le ſont de la lettre (*a*). Ces notes accidentelles précédant les eſſentielles, il en réſulte une ſuppoſition irrégulière. Toutes les deux eſpèces de ſuppoſition ſont bonnes dans une fugue, comme dans toute autre compoſition.

§. 3.

Les intervalles des parties ne devant être ni trop proches ni trop éloignés les uns des autres, il faut toûjours garder un milieu raiſonnable entre ces deux extrémités. Mais c'eſt une affaire de compoſition, dont nous ſuppoſons ici les règles.

§. 4.

Il eſt auſſi peu néceſſaire que les entrées ſe faſſent toûjours ſur une conſonance que ſur une diſſonance. Dès qu'on voit du jour pour prendre commodément la fugue, il ne faut pas manquer de le faire, ſans faire attention, ſi l'harmonie eſt diſſonante ou conſonante. Mais il eſt toûjours certain, que les entrées faites ſur une tenuë diſſonante, ſurprennent d'avantage, & qu'elles ſont par conſéquent à préférer aux entrées conſonantes, quand il y a moyen de le faire.

§. 5.

Les voix qui compoſent la fugue devant toutes être obligées, tous ces paſſages à l'Uniſſon & à l'Octave, ſi fréquens dans les Concertos, Symphonies &c. en ſont exclus abſolument. Pour les arpégemens & les batteries, on les abandonne aux fugues à violon ſeul avec une Baſſe-Continuë. Ils ne valent rien ailleurs.

IV.

Règles & Obſervations

ſur le contrepoint dont on entrelace la fugue dans l'eſpace d'une répercuſſion à l'autre.

§. 1.

Ce contrepoint de paſſage commence là où celui de rempliſſage finit, ou plutôt il ne fait que le continuër, & ſa durée s'étend jusqu'au tems de la repriſe de la fugue par l'une des parties. Il doit donc avoir un rapport parfait au contrepoint de rempliſſage; d'où il s'enſuit, que les arpégemens & les paſſages à l'Uniſſon & à l'Octave n'y peuvent trouver place.

§. 2.

Mais malgré ces paſſages de rapport, ſur lesquels ou peut établir le contrepoint dont il s'agit ici, il vaut encore mieux le tirer du ſujet même, en abbrégeant & en le coupant en même tems & joüer de ces portions détachées du ſujet jusqu'à ce qu'on trouve l'occaſion d'introduire à l'impourvu le ſujet en entier, ce qui fera un effet charmant.

§. 3.

Pour que le ſujet puiſſe ſe faire entendre aſſez ſouvent, il ne faut pas que le contrepoint de paſſage ſoit trop long.

§. 4.

Il n'eſt pas néceſſaire que toutes les voix participent toûjours à ce contrepoint. On y peut faire taire la partie qui doit enſuite prendre la fugue.

§. 5.

Toutes les fugues finiſſent ou par le thème même ou par une harmonie de rapport. Il y a des exemples de l'une & de l'autre manière.

La

La première cependant eſt meilleure, & par conſéquent à préférer quand les circonſtances le permettent. De quelque manière que l'on finiſſe, il faut que toutes les parties ſe rejoignent ſur la fin & qu'elles terminent la pièce enſemble.

V.

Exemples de fugue

pour ſervir d'éclairciſſement aux règles & obſervations précédentes.

Premier Exemple.

C'eſt une ſimple fugue à quatre parties. On la voit aux Tab. XXXIV. & XXXV. Avant que d'en faire l'analyſe, il eſt à remarquer que, ſuivant la manière des anciens encore imitée dans le ſtile *alla Capella* de pluſieurs compoſiteurs, le ſujet n'y eſt travaillé que dans l'Octave de la tonique & dans celle de la dominante. Il y a ſept répercuſſions à remarquer dans cette fugue.

La première répercuſſion s'étend de la première à la neuvième méſure.

La ſeconde répercuſſion commence au lever de la neuvième meſure & va jusqu'à la vingtième. Les entrées ſe font dans le même ordre que ci-devant, avec cette différence cependant, que les parties qui avoient le ſujet, ont à préſent la réponſe, & ainſi réciproquement.

La marque (*) ſert à déſigner les petites imitations dont le tiſſu d'harmonie eſt entrelacé.

La troiſième répercuſſion commence au lever de la vingtième meſure & va jusqu'à la vingt-ſeptième. Les entrées ſe font d'une autre manière qu'auparavant, tant au ſujet de l'ordre des parties,

qu'au ſujet des intervalles, dont l'une imite l'autre. Elles finiſſent par une cadenee en *ſi b-mol.*

La quatrième répercuſſion s'étend de la vingt-ſeptième à la trente-quatrième meſure. Le ſujet & ſa réponſe s'entre-ſuivent au moyen de l'imitation étroite, après quoi les parties continüent à travailler entre elles une portion du thème jusqu'à la cadence qui finit cette répercuſſion.

La cinquième répercuſſion commence au lever de la trente-quatrième meſure & finit à la trente-ſeptième. La Haute-Contre & la Baſſe prennent le ſujet à la fois à la Tierce; le Deſſus & la Taille y repliquent de la même manière.

La ſixième répercuſſion va de la trente-ſeptième méſure jusqu'à la quarante-quatrième. La Haute-Contre & la Taille prennent tout à la fois le ſujet à la Tierce, après quoi la fugue continuë par une harmonie relative au ſujet.

La ſeptième répercuſſion s'étend de la quarante-quatrième meſure jusqu'à la fin. Le thème y étant encore rebatu de la manière précédente, la pièce finit.

Second Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 1. C'eſt le commencement d'une ſimple contre-fugue. L'imitation renverſée, dont la deuxième partie répond à la première, eſt libre.

Troiſième Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 2. comme ci-devant.

Quatrième Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 3. comme ci-devant. Obſervez ici l'imitation étroite du ſujet à la cinquième meſure.

Cin-

Cinquième Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 4. Exemple de contrefugue où l'imitation renverſée du ſujet eſt contrainte, parcequ'elle imite ton pour ton & demi-ton pour demi-ton.

Il ne faut pas confondre la *fugue convertible* avec la contrefugue dont je viens de donner des exemples. Par contre-fugue, l'on n'entend autre choſe qu'une fugue où le ſujet & ſa réponſe s'entre-ſuivent par mouvement oppoſé. Par *fugue convertible*, l'on entend une fugue compoſée de façon, qu'on en puiſſe renverſer le mouvement dans toutes les parties d'un bout à l'autre. Nous en verrons des exemples dans la ſeconde partie de ce traité, au chapitre du double contrepoint par mouvement contraire, qu'il eſt néceſſaire de ſavoir pour donner dans cette ſorte de compoſition.

Sixième Exemple.

Tab. XXXVII. fig. 1. C'eſt le commencement d'une double fugue à deux voix égales. Les chifres (1) & (2) diſtinguent les deux ſujets l'un de l'autre. Les imitations qui ſe trouvent de la première répercuſſion, laquelle finit par une cadence en *ſi majeur* à la ſeconde terminée par une cadence en *fa* mineur*, & de celle-ci à la digreſſion dans le ton d'*ut* mineur*, ſe voyent trop clairement, pour avoir beſoin d'explication. Le renverſement des deux ſujets eſt fondé ſur le double contrepoint à l'Octave.

Septième Exemple.

Tab. XXXVII. fig. 2. Autre exemple d'une double fugue à deux voix égales. Les ſujets ſe renverſent comme ci-devant.

Huitième Exemple.

Tab. XXXVII. fig. 3. comme précédemment.

Neuvième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 1. C'eſt une double fugue à deux voix inégales. Le contrepoint à l'Octave, ſur lequel les deux ſujets ſont compoſés, les cadences rompuës, au moyen desquelles ſe font pluſieurs rentrées, & les imitations relatives au ſujet, ſont ce qu'il faut examiner ici.

Dixième Exemple.

Tab. XXXVIII, Fig. 2. C'eſt le commencement d'une double fugue à deux voix inégales, où le premier ſujet eſt traité pendant quelque tems avant que le ſecond y paroiſſe, lequel, de même que le premier, eſt travaillé ſeul pendant quelques meſures, avant qu'ils ſe joignent enſemble. Le renverſement des ſujets ſe fait à l'Octave.

Onzième Exemple.

Tab. XXXIX. Fig. 1. Les deux ſujets ſe renverſent à l'Octave. Dans la douzième meſure on obſerve les deux rentrées du ſujet par imitation étroite. A la Fig. 2. de cette Tab. on trouve deux canons compoſés ſur le premier ſujet. Le premier canon eſt à trois parties & à contre-tems; le ſecond eſt à deux parties. Le commencement de l'un & de l'autre eſt déſigné par une marque. Les imitations canoniques finies, la fugue reprend ſon cours comme auparavant.

Douzième Exemple.

Tab. XL. On voit à la Fig. 1. & 2. deux ſujets, que l'auteur a d'abord traités chacun ſéparément, avantque de les prendre enſemble. Après l'étroite imitation dont l'un & l'autre eſt travaillé à cette Fig. 1. & 2.

& 2. c'eſt à la Fig. 3. qu'il ſe préſente une imitation étroite & canonique du ſecond ſujet ſeul, produit à la Tierce par deux parties à la fois. A la Fig. 4. les deux thèmes s'uniſſent. C'eſt la même choſe à la Fig. 5. avec cette différence, que le premier ſujet eſt ici précédé du ſecond. Les petites marques au deſſus des thèmes déſignent le renverſement des parties, établi ici ſur le contrepoint à la Douzième. A la Fig. 6. les parties travaillent tour à tour les ſujets à la Tierce.

Treizième Exemple.

Tab. XLI. Fig. 1. C'eſt le commencement d'une double fugue à quatre parties. Les deux ſujets ſe ſuivent immédiatement l'un après l'autre dans la voix commençante. A la Fig. 2. où ils ſe joignent, il faut remarquer la double reproduction du premier ſujet par le moyen des Sixtes. A la Fig. 3. ſe fait la même choſe, quoique par des Tierces, & cela avec tous les deux ſujets.

Au chapitre du double contrepoint on apprendra la manière de faire aller les parties par Tierces, Dixièmes, ou Sixtes.

Quatorzième Exemple.

Tab. XXXVI. Fig. 5. C'eſt le commencement d'une double contre-fugue. Les ſujets y étant diſtingués les uns des autres par des chifres, & le mouvement oppoſé par lequel les entrées ſe font, ſautant de lui même aux yeux, il n'eſt pas neceſſaire d'en dire davantage.

Quinzième Exemple.

Tab. XLII. & XLIII. C'eſt une double fugue à trois parties, dont les ſujets marqués par (1) & (2) ſe renverſent à l'Octave. Après le contrepoint de paſſage, qu'on remarque à la lettre (*e*) & qui eſt tiré du premier ſujet employé par mouvement contraire, la troiſième voix entre

entre à la lettre (f) en prenant le premier ſujet. Cette répercuſſion finie, les parties forment à (*g*) (*h*) & (*i*) une imitation, marquée comme de coutûme. A (*k*) on remarque à la Baſſe la rentrée du premier ſujet, imité par le Deſſus à contre-tems & par mouvement contraire. Mais le ſujet y eſt abbrégé, & ce n'eſt qu'au lever de la meſure que le Deſſus le prend dans le vrai mouvement, pour le faire entendre en entier. Après un contrepoint de paſſage relatif au premier ſujet & à l'imitation précédente de (*g*) (*h*) (*i*) c'eſt à (*o*) que la partie du milieu & celle d'en haut, en prenant le premier ſujet, s'entre-ſuivent par imitation canonique à la diſtance d'une noire l'une après l'autre. A (*r*) la partie du milieu reprend ce premier ſujet par mouvement contraire, & la Baſſe y répond par le méme mouvement à contre-tems par imitation étroite & canonique. A (*t*) (*u*) & (*v*) aux marques accoutumées, on obſerve une imitation des parties relative au chant initial du ſujet, & ſuivie d'autres harmonies de rapport jusqu'à (*z*) où l'on obſerve les différentes rentrées du premier ſujet par mouvement ſemblable & contraire.

Seizième Exemple.

Tab. XLIII. en bas, avec la Tab. XLIV. & XLV. C'eſt une double fugue à trois parties, pour deux Violons & une Baſſe. Les deux ſujets, déſignés par les chifres 1) & 2) ſe rapportent au contrepoint à l'Octave. *La première entrée* finit à (*k*). L'harmonie du paſſage dont elle eſt ſuivie, detournant la modulation vers le ton de *ſa*, c'eſt à (*o*) que les ſujets ſe transpoſent ſur d'autres cordes en rentrant. Cette *ſeconde répercuſſion* finit à (*u*). Un contrepoint de paſſage qui ſuit, change la modulation de l'harmonie, pour commencer par là la *troiſième répercuſſion*, ce qui ſe fait à (*w*) & (*x*). A (*dd*) il ſe commence une *quatrième répercuſſion*, laquelle étant

étant finie à (*hh*), c'eſt à la méme lettre que *la cinquième* paroit; celle-ci ſe terminant par une cadence à (*oo*), fait jour à un contrepoint de paſſage qui finit à (*uu*), où *la ſixième & dernière répercuſſion* commence, & c'eſt par là que la pièce finit. Dans tous les contrepoints de paſſage de cette fugue il faut faire attention aux imitations qui y ont lieu, & au chant des notes, dont quelques unes ſe rapportent toûjours au ſujet.

Dix-Septième Exemple.

C'eſt une double fugue à deux parties, dont les ſujets ſe renverſent à l'Octave, à la Onzième & à la Douzième. Elle ſe trouve *aux planches de la ſeconde partie* à la Tab. LIX. & LX.

(*a*) premier ſujet.
(*b*) repriſe du premier ſujet.
(*c*) ſecond ſujet qui entre.
(*d*) (*e*) contrepoint de paſſage.
(*f*) (*g*) continuation de ce contrepoint par un canon à l'Octave, dont le chant ſe rapporte au premier ſujet.
(*h*) (*i*) tranſpoſition du canon précédent dans un autre ton.
(*k*) (*l*) rentrée des deux ſujets.
(*m*) (*n*) comme le précédent, excepté que les ſujets ſont ici renverſés à l'Octave.
(*o*) (*p*) canon à la Quinte inférieure, tiré de la mélodie des deux ſujets & ſervant de contrepoint de paſſage.
(*q*) (*r*) renverſement à l'Octave du contrepoint de paſſage, obſervé ci-devant à (*d*) & (*e*).
(*s*) (*t*) (*u*) (*v*) repriſe du canon de (*f*) (*g*) (*h*) (*i*) par d'autres tons & par renverſement à l'Octave.
(*w*) (*x*) rentrée du premier ſujet qui, au lieu de ſon contre-ſujet, s'accompagne du contrepoint de paſſage remarqué à (*e*).

(*y*) (*z*) imitation étroite du premier ſujet à contre-tems. Mais comme l'harmonie ne permet pas de ſuivre le ſujet note à note, le Deſſus paſſe une croche, & c'eſt ce qui ſert à rapprocher encore plus étroitement les parties, comme l'on voit à (*bb*) & (*aa*).

(*cc*) (*dd*) Les doubles croches par lesquelles le chant du premier ſujet finit à (*dd*) dans la Baſſe, ſe font entendre d'avance à (*cc*) dans le Deſſus, quoique par mouvement oppoſé. Mais le chant chromatique de la Baſſe à (*cc*) s'imite dans le Deſſus à la Quinte à (*dd*).

(*ee*) (*ff*) rentrée du contre-ſujet, qui, à la place du ſujet principal, s'accompagne du contrepoint de paſſage remarqué à (*e*).

(*gg*) (*hh*) comme à (*ee*) & (*ff*) avec cette différence, que les parties y ſont renverſées ſuivant le contrepoint à la Onzième.

(*ii*) (*kk*) Les deux ſujets ſe rejoignent.

(*ll*) (*mm*) comme à (*ii*) & (*kk*) avec cette différence, que les ſujets y ſont renverſés par le contrepoint à la Douzième.

(*nn*) (*oo*) les deux thèmes paroiſſent encore une fois enſemble.

(*pp*) (*qq*) imitation canonique, étroite & à contre-tems, tiré du premier ſujet.

(*rr*) (*ss*) comme précédemment, excepté que les ſujets ſe renverſent à l'Octave.

(*tt*) (*uu*) canon tiré du contre-ſujet.

(*ww*) (*xx*) renverſement à l'Octave du canon précédent.

(*yy*) (*zz*) portion du premier thème qui s'imite à l'étroite, & par où finit la fugue.

Je

Je finis ce chapitre par quelques CANONS *que je préſente aux curieux pour les reſoudre à loiſir. Ils les trouveront à la Tab. XLV. & XLVI. Si je n'ai pas marqué par où & comment on doit en commencer la priſe, c'eſt que j'ai crû que certaines perſonnes n'y verroient goute malgré ces avertiſſemens, & que je n'ai pas voulu priver du plaiſir de la ſolution celles qui y voient plus clairement. Mais je me reſerve de ſervir les premiers dans la ſeconde partie de cet Ouvrage, où je traiterai à fond du canon.*

CHAPITRE CINQUIEME.

Du Contrepoint.

§. 1.

Le terme de *Contrepoint* tire ſon origine de la manière des Anciens qui, avant l'invention des notes, ſe ſervoient de *points*, qu'ils mettoient l'un *contre* l'autre. L'uſage de ce terme s'étant toûjours maintenu dans la muſique, on s'en ſert encore aujourdhui, ſoit pour déſigner *en général* toute compoſition qui fait harmonie, ſoit pour marquer en particulier *un* ou *pluſieurs chants compoſés ſur un ſujet donné.*

§. 2.

Ce ſujet, qu'on peut mettre également au Deſſus, à la Haute-Contre, à la Taille & à la Baſſe, & qui par conſéquent peut être auſſi bien au-deſſous du contrepoint, Tab. XLVIII. Fig. 1. 2. 3. qu'au-deſſus, Tab. XLVII. Fig. 1. 2. 10. ſe tire de l'imagination, ou du plein-chant quand c'eſt dans une muſique d'égliſe. A la Fig. 5. Tab. L. on voit un exemple de contrepoint, où le ſujet eſt à la Taille.

§. 3.

Tout contrepoint eſt ou *égal* ou *inégal.*

Egal, quand les notes du ſujet & du contrepoint ſont de la même figure & valeur, par exemple, ronde contre ronde, blanche contre blanche, & ainſi de ſuite.

Inégal, quand les notes du ſujet & du contrepoint ſont de différente figure & valeur, p. e. deux blanches contre une ronde, quatre croches contre une blanche, & ainſi de ſuite.

Le *contrepoint inégal* s'appelle auſſi *figuré*, ou *Fleurtis.* Quand le ſujet en eſt produit d'imagination, & que le chant de ce ſujet procéde indifféremment par toutes ſortes de notes de même que celui du contrepoint, on l'appelle *contrepoint compoſé.*

§. 4.

A l'égard du mouvement des notes, le contrepoint peut ſe faire ou *par dégrés conjoints* (en Italien *contrapunto alla diritta*), Tab. XLVII. Fig. 1. ou *par dégrés disjoints*, *(contrapunto di ſalto)*. Fig. 2. *Frescobaldi* a compoſé une fugue à quatre parties, où le chant va par dégrés disjoints par toute la pièce. Voyez en le commencement à la Fig. 3. Tab. XLVII. L'un & l'autre contrepoint eſt confondu dans *le contrepoint de triple (contrapunto in ſaltarello)* qu'on nomme ainſi, quand on emploie deux différentes eſpèces de meſure l'une contre l'autre. Tab. XLVII. Fig. 4. & Tab. XLVIII. Fig. 2.

§. 5.

Quel que ſoit le mouvement des notes, la ſyncope peut toûjours y avoir lieu. De là vient le *contrepoint ſyncopé* ou *lié*, dont on voit des exemples à la Tab. XLVII. Fig. 5. 6. 7. 8. & Tab. L. Fig. 3.

Quand

Quand les points, par lesquels la ſyncope ſe fait en quelquesuns de ces exemples, ne ſervent qu'a rendre les notes inégales, ſans contribüer à l'harmonie, comme à la Fig. 9. Tab. XLVII. c'eſt alors un *contrepoint pointé.*

Quand dans le contrepoint ſyncopé les notes ſe ſuivent par tout, de façon qu'il y en a toûjours une ronde entre deux blanches, une blanche entre deux noires, & ainſi de ſuite, comme à la Fig. 7. 8. Tab. XLVII. on l'appelle *contrepoint boiteux*, *(contrapunto alla zoppa).*

§. 6.

Ou l'on ſe propoſe un certain plan pour le tour & la manière du chant qui doit remplir le contrepoint, ou l'on ne s'en propoſe point, laiſſant le cours à ſon imagination. Un contrepoint de la dernière ſorte s'appelle *contrepoint libre* ou *mixte*, *(contrapunto ſciolto)* & l'on en trouve un exemple à la Tab. XLVII. Fig. 10. Un contrepoint de la première ſorte s'appelle *contrepoint obligé*, & peut ſe faire de deux façons :

1) *Ou par manière de fugue*, *(contrapunto fugato).*

Tab. XLVIII. Fig. 2. Le ſujet eſt à la Baſſe & les deux parties ſupérieures forment une fugue contre ce ſujet.

Tab. XLVIII. Fig. 3. Le ſujet eſt à la Baſſe, & le contrepoint, que les trois voix ſupérieures contiennent, conſiſte dans une double fugue.

Tab. XLIX. Fig. 1. C'eſt le ſujet lui-même, travaillé par une fugue à ſix parties. Remarquez dans la neuvième meſure l'imitation étroite entre le Deſſus, la Taille & la haute Baſſe, qui prend le ſujet par augmentation.

Tab. LI. Fig. 1. C'eſt une fugue perpetüelle ou canon à l'Octave inférieure ſur le commencement d'un Noël.

Tab. LI. Fig. 2. Le ſujet ſe voit dans la portée ſupérieure où il eſt travaillé par un canon à la Quarte inférieure entre les deux parties ſupérieures. Le contrepoint, fait contre ce ſujet, ſe trouve aux deux portées inférieures.

2) *Ou en aſſujetiſſant la manière du chant à un même mouvement, paſſage ou figure des notes.*

Les Italiens appellent un contrepoint de la ſorte *contrapunto perfidiato, oſtinace, pertinace*, ou *d'un ſol paſſo*, c'eſt-à-dire, *un contrepoint obſtiné ou d'un ſeul paſſage.* En voici des exemples:

Tab. XLIX. Fig. 2. C'eſt toûjours le même paſſage qui revient, quoique tranſpoſé.

Tab. L. Fig. 1. Le paſſage, ſur lequel le contrepoint eſt établi, ne ſe travaille qu'à l'égard du rhytme, c'eſt-à-dire, à l'égard du nombre, de la figure & du mouvement des notes.

Fig. 2. comme le précédent. Remarquez à cette occaſion, que tout *Double* d'un air n'eſt qu'un contrepoint de cette eſpèce.

Fig. 3. Le contrepoint eſt au Deſſus, & le rhytme en eſt par tout le même.

Fig. 4. Contrepoint d'un ſeul paſſage, compoſé *d'une noire & de deux croches.*

Fig. 5. Le ſujet eſt à la Taille. Ce ſont les *trois croches initiales* du contrepoint qui en règlent la ſuite.

Tab. LI. fig. 3. Le ſujet eſt au Deſſus. Le plan du contrepoint ſe développe tout d'abord par les trois doubles croches du début.

Fig. 4. Le ſujet eſt au Deſſus. Les cinq premières notes de la Baſſe ſervent de règle pour former le contrepoint.

Tab.

Tab. LII. Fig. 1. Le ſujet eſt au Deſſus, & le rythme ſur lequel le contrepoint doit s'établir & qui eſt compoſé *de deux doubles croches ſuivies d'une croche*, ſe trouve partagé entre la Baſſe & les deux parties du milieu. La Baſſe, priſe ſeule, contient un contrepoint d'un ſeul paſſage, qui ne fait que ſe tranſpoſer ſur d'autres cordes de meſure en meſure.

Fig. 2. Le thème par lequel la fugue débute ſert enſuite de *canto fermo* (*) au Deſſus où il ſe reproduit à chaque inſtant, & cela toûjours ſur les mêmes cordes, quoiqu'avec un peu de changement au ſujet de la figure des notes.

(*) Voyez la Tab. alphab.

§. 7.

En quelque contrepoint que ce ſoit, ou les parties peuvent s'y renverſer ou ne le peuvent pas. *Renverſer les parties*, c'eſt employer le Deſſus à la Baſſe, & réciproquement employer la Baſſe au Deſſus, & ce renverſement ſert ou pour produire une autre harmonie, ou pour en changer ſeulement la face.

Quand le contrepoint n'eſt pas compoſé de façon que le renverſement des parties y puiſſe avoir lieu ſans violer les règles de la bonne harmonie, on le nomme *ſimple contrepoint.*

Quand le contrepoint eſt compoſé de façon que les parties en peuvent être renverſées ſans faire tort à l'harmonie, cela s'appelle *double*, *triple* ou *quadruple contrepoint*, ſuivant le nombre des parties qui le compoſent.

Obſervations.

1) A la place du terme de *renverſement* on ſe ſert ſouvent de celui d'*évolution.*

2) On

2) On retranche quelquefois le mot *double* de celui de contrepoint, en y ajoutant l'intervalle par lequel ſe fait le renverſement, p. e. contrepoint à l'Octave, à la Dixième &c.

3) Sous le terme de *double contrepoint* on comprend pour l'ordinaire en même tems le *triple* & *quadruple contrepoint*, généralement parlant.

4) Le *double contrepoint* ſe diviſe *à l'égard du mouvement dans le contrepoint*

(1) Par *mouvement ſemblable*, quand chaque partie, en ſe renverſant, conſerve le mouvement de ſes notes.

(2) Par *mouvement contraire*, quand les parties, en ſe renverſant, changent de mouvement à l'égard des notes.

(3) Par *mouvement rétrograde*, quand les parties, en ſe renverſant, prennent le chant à rebours.

(4) Par *mouvement rétrograde & contraire*, quand les parties, en ſe renverſant, ne prennent pas ſeulement le chant à rebours, mais encore par mouvement contraire.

Ce n'eſt que du double contrepoint de la première ſorte que je me propoſe de traiter ici, réſervant tout le reſte pour la ſeconde partie de ce livre.

§. 8.

Tout renverſement ne pouvant ſe faire que de ſept manières, il n'y a par conſéquent que *ſept eſpèces de double contrepoint*, qui ſont:

1) Le contrepoint *à la Seconde ou Neuvième.*
2) — — *à la Tierce ou Dixième.*
3) — — *à la Quarte ou Onzième.*
4) — — *à la Quinte ou Douzième.*
5) — — *à la Sixte ou Treizième.*
6) — — *à la Septième ou Quatorzième.*
7) — — *à l'Octave ou Quinzième.*

Obſer-

Obſervation.

Les *intervalles compoſés* ne différent *des ſimples* qu'à l'égard de la hauteur ; & entre le renverſement d'une partie à la Seconde & None, ou à la Tierce & Dixième, il n'y a d'autre différence ſi non que l'harmonie y change de lieu, ſans changer de nature. C'eſt pourquoi l'on ne peut compter que pour un le contrepoint à la Seconde & celui à la Neuvième, & ainſi des autres. Malgré ce que pluſieurs auteurs enſeignent du contraire à cet égard, l'expérience y contredit.

§. 9.

Avantque de traiter ſéparément de ces ſept différentes eſpèces de double contrepoint, il eſt néceſſaire d'obſerver:

1) Que pour faire un double contrepoint, il faut que les parties ſe diſtinguent l'une de l'autre, autant que faire ſe peut, par la valeur & figure des notes, de même que par le commencement & la fin, c'eſt-à-dire, que *le contrepoint doit être inégal.*

2) Qu'il ne faut pas ſans raiſon faire croiſer les parties, c'eſt-à-dire, faire paſſer une partie au-deſſus de l'autre.

3) Que dans tous les contrepoints, excepté dans celui à l'Octave, il n'eſt pas ſeulement permis, mais il eſt même ſouvent néceſſaire d'altérer par-ci par-là la proportion des intervalles des parties renverſées, quand la modulation l'exige.

4) Que les règles qui vont ſuivre, ne regardent le double contrepoint qu'autant qu'il eſt à deux parties, & que dès qu'on y en ajoute d'autres, pluſieurs de ces règles peuvent ſouffrir des exceptions.

Article Premier.

Du double contrepoint à l'Octave ou à la Quinzième.

§. 1.

Quand dans une compoſition à deux parties le renverſement de l'une ſe fait contre l'autre à la diſtance d'une Octave ou Quinzième, c'eſt un *double contrepoint à l'Octave ou Quinzième.*

Exemple.

Tab. LIII. Fig. 1. De ces trois parties, que l'on trouve réünies ſous une ſeule figure, il n'en faut enviſager que deux à la fois, ou la partie du milieu avec celle d'en haut, ou la partie d'en bas avec celle du milieu. En prenant les deux parties ſupérieures pour le contrepoint, les deux inférieures en ſont le renverſement; & en prenant pour contrepoint les deux parties inférieures, c'eſt alors que les deux ſupérieures en contiennent le renverſement.

Il faut faire attention à cette circonſtance pour tous les cas ſemblables qui ſuivront.

Fig. 2. Le renverſement ſe fait à la Quinzième ou à la double Octave.

Fig. 3. Bon exemple pour une fugue à la Seconde inférieure, ou Septième ſupérieure.

Fig. 4. Exemple de fugue à la Tierce inférieure ou Sixte ſupérieure.

Fig. 5. Exemple de fugue à la Sixte inférieure ou Tierce ſupérieure.

Tab. LIV. Fig. 1. Exemple de fugue à la Septième ſupérieure ou Seconde inférieure.

§. 2.

§. 2.

Pour apprendre à faire un contrepoint à l'Octave, il faut ſavoir de quelle façon ſe changent les intervalles par le renverſement des parties. Cela ſe peut faire au moyen de deux rangs de chifres, dont ceux de la première ligne déſignent les intervalles du contrepoint, & ceux de la ſeconde, les intervalles qui en proviennent par renverſement, ainſi:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Il paroit par-là, que l'Uniſſon ſe change en Octave, la Seconde en Septième, la Tierce en Sixte, la Quarte en Quinte, & ainſi réciproquement. C'eſt ce changement qui donne lieu aux règles ſuivantes:

1) Que *l'Octave* & *l'Uniſſon* ne s'employent guères, (comme ne faiſant pas aſſez d'harmonie dans une compoſition à peu de parties), excepté
   - α) au commencement ou à la fin.
   - β) pour faire une ſyncope. Tab. LIV. Fig. 2.
   - γ) quand on ajoute des parties d'accompagnement à celles qui forment le contrepoint.

2) Que *la Quinte*, parce qu'elle devient *Quarte*, ou ne peut être employée que par le moyen de la ſuppoſition, ou de la manière ſuivante
   - α) quand elle eſt précédée ſur la note fondamentale d'une Tierce, Sixte ou Octave. Tab. LIV. Fig. 3. 4. 5.
   - β) quand elle a ſervi de Tierce, Sixte ou Octave ſur la note précédente, comme à la Fig. 6. 7. 8. 9. 10.

Mais dans les deux rencontres il faut, ou qu'elle demeure pour devenir Sixte, Fig. 3. 4. 5. ou qu'elle deſcende d'un dégré pour

devenir Tierce, Triton ou Sixte. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. C'eſt donc à dire, *que la Quinte doit être traitée en diſſonance.*

§. 3.

La règle, que les parties ne doivent s'eloigner de plus d'une Octave l'une de l'autre, eſt fondée ſur ce que les intervalles qui excèdent les bornes de l'Octave, ne ſe changent point, c'eſt-à-dire, que la Tierce reſte Tierce, la Sixte Sixte, & ainſi des autres, & que par conſéquent l'harmonie reſte toûjours la même, comme l'on peut voir à la meſure troiſième & ſuivantes de la Fig. 11. Tab. LIV. C'eſt donc pour cette raiſon, qu'en excédant l'étenduë de l'Octave, ſi le cas l'exige, il faut que le renverſement ſe faſſe non pas à la ſimple Octave, mais à la double; au moyen de quoi l'on peut rectifier l'exemple précédent, comme on le voit à la Fig. 12. Tab. LIV.

Encore une obſervation, qui regarde la *Neuvième* ou *None*, laquelle ne pouvant être ſauvée comme telle, doit toûjours être traitée comme *Seconde*, quand on paſſe au-delà des limites de l'Octave.

§. 4.

Quand 1) on ne ſe ſert que de la *Tierce, Octave & Sixte*, en évitant toute diſſonance, à moins qu'on ne la paſſe par le moyen de la ſuppoſition,

2) qu'on évite de faire deux Tierces ou Sixtes de ſuite,

3) & que l'on n'emploie que le mouvement contraire & parallèle: C'eſt alors qu'on peut mettre le contrepoint à l'Octave, non ſeulement *à trois*, mais même *à quatre parties, en augmentant l'une ou toutes les deux d'une partie à la Tierce ſupérieure.*

Premier Exemple.

Voyez la Tab. LIV. Fig. 13. pour le contrepoint. A la Tab. LV. Fig. 1. on le voit à quatre parties, & à la Fig. 9. on en trouve le ren-

renverſement. Pour le pratiquer à trois, on n'a qu'à en ôter telle de ces parties ajoutées que l'on voudra. Aux Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. on voit les Tierces du Quatuor changées en Sixtes & en Dixièmes. Ce même changement peut ſe pratiquer en renverſant le Quatuor. Que l'on ne s'étonne pas de voir pluſieurs de ces exemples commencer ou finir pas l'accord de la Sixte. Il s'agit ici, non pas de finir ou de commencer, mais d'un moyen de varier les faces de l'harmonie ; & quant à la manière de s'en ſervir, nous nous en rapportons aux exemples que nous en avons vû au chapitre précédent.

Second Exemple.

Tab. LIV. Fig. 14. C'eſt une imitation à contre-tems & par mouvement contraire, établi ſur le contrepoint à l'Octave. A la Fig. 10. Tab. LV. on voit cet exemple changé en Quatuor.

§. 5.

Pour ſe mettre au fait de la manière d'ajouter des parties de rempliſſage ou d'accompagnement à celles qui forment le contrepoint, il faut faire attention aux exemples des Fig. 11. & 12. Tab. LV. C'eſt la Baſſe qui ſert d'accompagnement à la Fig. 11. Mais à la Fig. 12. les deux voix extrêmes forment le contrepoint, & le rempliſſage ſe trouve dans les deux parties moyennes.

Article Second.

Du double contrepoint à la Neuvième ou à la Seconde.

§. 1.

Quand dans une compoſition à deux parties le renverſement de l'une ſe fait contre l'autre à la diſtance d'une Neuvième ou Seconde, c'eſt un *double contrepoint à la Neuvième ou Seconde.*

Premier Exemple.

Tab. LVI. Fig. 1. 2. 3. & 4. A la Fig. 1. & 2. c'eſt la partie ſupérieure qui deſcend de None ou de Seconde pour ſe renverſer; & à la Fig. 3. & 4. c'eſt la partie inférieure qui monte de Seconde ou de Neuvième pour ſe renverſer. Remarquez bien que, conformément à la Fig. 1. je nomme partie ſupérieure celle qui commence par la note de *la*, & inférieure celle qui commence par la note de *re*. Voilà donc une expérience propre à réfuter ceux qui regardent le contrepoint à la None ou Seconde comme deux contrepoints différens. A cet égard il en eſt de ce contrepoint comme de tous les autres. Encore une obſervation, c'eſt que toute partie ſupérieure pouvant auſſi bien deſcendre, que toute inférieure peut monter pour ſe renverſer, pendant que l'autre ou tient ferme ou ne change ſimplement que d'Octave, on gagne par là deux ſortes de renverſemens, qui ne différent cependant l'un de l'autre qu'à l'égard du ton, comme l'on peut voir en confrontant la Fig. 2. avec la quatrième, ou la Fig. 3. avec la première. Ce qui ſe dit ici du contrepoint à la None, doit auſſi s'entendre de tous les autres contrepoints.

Second, troiſième & quatrième Exemples.

Voyez la Tab. LVI. Fig. 5. 6. & 7.

Cinquième Exemple.

Tab. LVI. Fig. 8. La portée ſupérieure contient le double contrepoint, & on trouve à l'inférieure une Baſſe qui lui ſert d'accompagnement. A la ſuite de cet exemple à la même Fig. on le voit renverſé entre les deux parties extrêmes, celle du milieu ne ſervant que de rempliſſage. Les deux tranſpoſitions du renverſement ſe trouvent à la Fig. 9.

Sixième

Sixième Exemple.

Tab. LVI. Fig. 10. Le contrepoint eſt aux deux parties extrêmes, & celle du milieu qui, pour épargner de la place, a été miſe auſſi ſur la première portée, ne leur ſert que d'accompagnement. Le renverſement & ſa tranſpoſition ſe trouvent immédiatement après.

Septième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 1. comme le précédent.

Huitième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 2. C'eſt un canon perpétuël entre les deux voix extrêmes. La partie du milieu eſt une partie acceſſoire, relative à la ſupérieure.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renverſement des parties ſe reconnoit par les chifres ſuivans:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
9 8 7 6 5 4 3 2 1

L'Uniſſon ſe change en Neuvième, la Seconde en Octave, & ainſi de ſuite. *La Quinte* faiſant ici l'intervalle principal, mérite auſſi le plus d'attention, ſoit pour commencer ou finir, ſoit pour préparer & ſauver non ſeulement les intervalles diſſonans par eux mêmes, mais encore ceux qui le deviennent par le renverſement. Pour ne pas nous embarquer dans des règles ſpéciales à cet égard, comme trop prolixes & embaraſſantes, je renvoie le lecteur aux exemples de la Fig. 1. 5. 6. & 7. Tab. LVI. où les chifres, par leſquels la ſuite des intervalles eſt marquée, ſerviront à en faire connoître l'uſage. La ſyncope de la Quarte, ſauvée par la Tierce; celle de la Septième, ſauvée par la Sixte; la ſuppoſition

position régulière & irrégulière ; l'addition d'une partie de remplissage, voilà les moyens, propres à se faciliter la composition d'un contrepoint à la None, lequel, dans une composition régulière, doit se renfermer dans l'étenduë d'une Neuvième. A la Fig. 11. & 12. Tab. LVI. on voit *deux Tierces de suite*, qui se changent eu *deux Septièmes*. La suite de ces dernières étant permise aujourdhui, il n'y a rien à dire contre les deux Tierces.

Article Troisieme.

Du double contrepoint à la Dixième ou la Tierce.

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Dixième ou Tierce, cela s'appelle un *double contrepoint à la Dixième ou Tierce.*

Premier Exemple.

Tab. LVII. Fig. 3. 4. 5. 6.

Second Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 1. Les renversemens peuvent s'y faire à la manière de l'exemple précédent.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chifres suivans :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.

L'Unisson se change en Dixième, la Seconde en None, & ainsi de suite ; ce qui donne lieu aux règles suivantes :

1) Que

1) Que l'on ne peut faire *deux Tierces* ou *deux Dixièmes de ſuite par mouvement ſemblable*, parce qu'il en réſulte *deux Octaves* ou *deux Uniſſons conſécutives*, défendues dans la bonne harmonie.

2) Que l'on ne peut faire *deux Sixtes de ſuite par mouvement ſemblable*, parce qu'il en réſulte *deux Quintes conſécutives*, défenduës dans la bonne harmonie.

3) *La Quarte & la Septième* ne peuvent s'employer que de deux manières, ou par le moyen de la ſuppoſition, ou comme à la Fig. 2. Tab. LVIII. Mais il eſt bon d'y ajouter une partie d'accompagnement comme à la Fig. 3. à l'égard de la Quarte; & c'eſt auſſi de cette façon qu'on peut faire *deux Quartes ou Septièmes de ſuite*, comme à la Fig. 6.

4) Qu'il faut ſauver *la Neuvième* ou par l'Octave ou par la Quinte. Tab. LVIII. Fig. 4. 5.

§. 3.

Pour faire d'un contrepoint de la ſorte un *Trio*, on y ajoute ou une partie en haut à la diſtance d'une Dixième contre la Baſſe; ou une partie en bas à la diſtance d'une Dixième contre le Deſſus. En ſe ſervant à la fois de ces parties acceſſoires, on en fait un *Quatuor*.

Premier Exemple.

Tab. LVII. Fig. 3. Pour faire un Trio de l'exemple ci-deſſus rapporté, on fait entendre à la fois le contrepoint & ſon renverſement. Pour renverſer les parties de ce Trio, on augmente celle du milieu, ou par une partie à la Dixième ſupérieure en retranchant alors la Baſſe, ou par une partie à la Dixième inférieure, en retranchant alors le Deſſus; c'eſt la même choſe.

Second Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 1. comme le précédent.

Troiſième Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 7. *à deux.* Fig. 8. *à trois.* Fig. 9. *à quatre.*

Quatrieme Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 10. La portée ſupérieure contient le contrepoint & l'inférieure contient la partie acceſſoire relative à la voix la plus haute. A la Fig. 11. on y ajoute une quatrième partie.

Cinquième Exemple.

Tab. LIX. Fig. 1. & pour le renverſement Fig. 3. A la Fig. 2. & 5. on le voit à quatre, là par le moyen des Tierces, ici par celui des Dixièmes. A la Fig. 4. on en voit le renverſement à quatre; d'une autre manière à la Fig. 6. 7. 8. 9. 10. Après le contrepoint à l'Octave, c'eſt ce contrepoint à la Dixième, qui vient d'être enſeigné, avec celui à la Douzième, qui eſt le plus néceſſaire & le plus utile dans la compoſition.

Article Quatrieme.

Du double contrepoint à la Onzième ou à la Quarte.

§. 1.

Quand dans une compoſition à deux parties le renverſement de l'une contre l'autre ſe fait à la diſtance d'une Onzième ou Quarte, cela s'appelle un *double contrepoint à la Onzième ou à la Quarte.*

Premier Exemple.

Tab. LIX. Fig. 11. 22. & 23.

Second

Second Exemple.

Tab. LIX. Fig. 12.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renverſement des parties ſe voit par les chifres ſuivans:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

L'Uniſſon ſe change en Onzième, la Seconde en Dixième, & ainſi de ſuite. La *Sixte* faiſant ici l'intervalle principal, ce n'eſt que par elle que l'on peut finir ou commencer, & c'eſt par elle qu'il faut préparer & ſauver non ſeulement les diſſonances, mais encore les conſonances qui ſe changent en diſſonances en ſe renverſant, comme l'on peut voir Fig. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. & 21. L'intervalle de la Onzième ſert de borne à ce contrepoint.

Article Cinquieme.

Du double contrepoint à la Douzième ou à la Quinte.

§. 1.

Quand dans une compoſition à deux parties le renverſement de l'une contre l'autre ſe fait à la diſtance d'une Douzième ou Quinte, cela s'appelle un *double contrepoint à la Douzième ou à la Quinte.*

Premier Exemple.

Tab. LX. Fig. 1. 2. 3. 4.

Second Exemple.

Tab. LX. Fig. 5. Les renverſements peuvent ſe faire à la manière de l'exemple précédent.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renverſement des parties ſe voit par les chifres ſuivans:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

L'Uniſſon ſe change en Douzième, la Seconde en Onzième, & ainſi de ſuite; ce qui produit les règles ſuivantes:

1) Que *la Sixte*, parce qu'elle devient Septième, doit être préparée ſoit par en haut ou par en bas, & la Baſſe doit enſuite deſcendre d'un dégré. Tab. LX. Fig. 7. 8. 9. 10. 11. it. Tab. LXI. Fig. 1.

Remarquez les *deux Sixtes de ſuite* aux Fig. 12. & 13. de la Tab. LX.

2) Que *la Neuvième* ne doit être traitée que comme Seconde, à moins qu'on ne la ſauve par la Septième comme à la Fig. 2. Tab. LXI.

C'eſt l'intervalle de la Douzième qui ſert de limite à ce contrepoint, le plus néceſſaire & le plus utile avec celui à la Dixième après le contrepoint à l'Octave.

§. 3.

Quand on n'emploie que le mouvement parallèle & contraire, & qu'on évite les diſſonances, le contrepoint à la Douzième peut être mis *à quatre*, par l'addition d'une partie à la diſtance d'une Tierce au-deſſous de la ſupérieure, & d'une autre à la même diſtance au-deſſus de l'inférieure. Pour en faire un *Trio*, on en ôte une de ces parties acceſſoires.

Premier Exemple.

Le contrepoint avec ſon renverſement ſe voit à la Fig. 3. Tab. LXI. & le Quatuor avec ſon renverſement à la Fig. 5.

Second

Second Exemple.

Le contrepoint avec ſon renverſement ſe trouve à la Tab. LXI. Fig. 4. & le Quatuor avec ſon renverſement à la Fig. 6. item Fig. 7. 8. 9. & 10.

Troiſième Exemple.

C'eſt un canon perpétüel, qui ſe voit de même que ſon renverſement à la Fig. 11. Tab. LXI.

Sixieme Article.

Du double contrepoint à la Treizième ou à la Sixte.

§. 1.

Quand dans une compoſition à deux parties le renverſement de l'une contre l'autre ſe fait à la diſtance d'une Treizième ou Sixte, cela s'appelle un *double contrepoint à la Treizième ou à la Sixte.*

Exemple.

Tab. LXI. Fig. 12. & Tab. LXII. Fig. 23.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renverſement des parties ſe voit par les chifres ſuivans:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

La Treizième ſe change en Uniſſon, la Seconde en Douzième & ainſi de ſuite. *La Sixte & l'Octave* ſont ici les principaux intervalles. Voici les règles les plus néceſſaires pour faire un contrepoint à la Treizième:

1) On ne doit par faire *deux Sixtes de ſuite par mouvement ſemblable*, parce qu'elles deviennent autant d'Octaves conſécutives par renverſement.

2) *La Septième* ne pouvant pas réguliérement être ſauvée, ce n'eſt que par le moyen de la ſuppoſition qu'on peut la paſſer.

3) *La Seconde*, *Tierce*, *Quarte*, *Quinte* & *Neuvième* doivent ſe préparer par la Sixte ou par l'Octave ſoit par en bas, ſoit par en haut, & ſe ſauver enſuite par un de ces intervalles. Voyez la Tab. LXII. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. & 25.

L'intervalle de la Treizième ſert de borne à ce contrepoint.

Article Septieme.

Du double contrepoint à la Quatorzième ou à la Septième.

§. 1.

Quand dans une compoſition à deux parties le renverſement de l'une contre l'autre ſe fait à la diſtance d'une Quatorzième ou Septième : c'eſt alors un *double contrepoint à la Quatorzième ou à la Septième.*

Exemple.

Tab. LXII. Fig. 12. & 24.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renverſement des parties ſe voit par les chifres ſuivans :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

L'U-

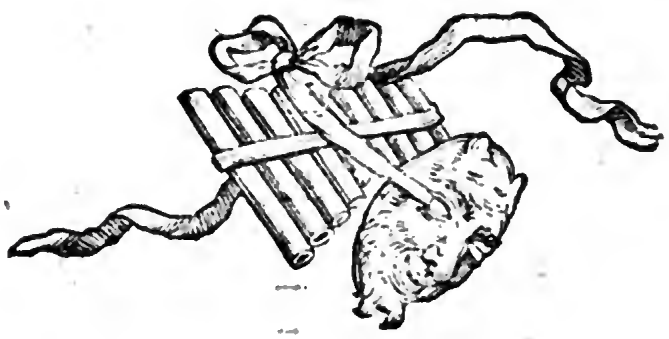
L'Uniſſon ſe change en Quatorzième, la Seconde en Treizième, & ainſi de ſuite. *La Tierce & la Quinte* ſont ici les intervalles principaux. Les règles de ce contrepoint ſont:

1) Qu'il faut éviter de faire *deux Tierces de ſuite par mouvement ſemblable*, parce qu'elles produiſent deux Quintes conſécutives, défendues dans la bonne harmonie.

2) Que toute diſſonance, de même que l'Octave & la Sixte, qui deviennent des diſſonances en ſe renverſant, doivent ſe préparer & ſe ſauver ou par la Tierce ou par la Quinte. Voyez la Tab. LXII. Fig. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 26. 27. pour leur uſage.

L'intervalle de la Quatorzième ſert de borne à ce contrepoint.

Fin de la Premiere Partie.



TABLE

TABLE ALPHABETIQUE DES MATIERES.

A.

Abbréger le thème, ce que c'eſt. 48. ſqq.

St. *Ambroiſe* compoſe le chant d'égliſe. 28

Authentiques (les modes). 26. 27

C.

Cadence, ceque c'eſt. 44

— parfaite, — imparfaite, 45. 46

— renverſée. 45

— évitée, rompuë ou feinte. 47

— irrégulière, ce que Mr. Rameau nomme ainſi. 46

Canon, ce que c'eſt. 6

— exemples de pluſieurs canons. 67

Canto fermo, c'eſt par ce terme que les Italiens déſignent un ſujet de contrepoint tiré d'un chant d'égliſe.

Chant diatonique, chromatique, enharmonique. 31. 32

Chromatique (la progreſſion) ce que c'eſt. 31. 32

Contre-fugue, (la) n'a d'autres règles que celles de la fugue par mouvement ſemblable. 53

— n'eſt pas à confondre avec la fugue convertible. 61

Contrepoint, ce que c'eſt. 67

— au-deſſus & au-deſſous du ſujet. 67

— égal. 68

— inégal. 68

— compoſé. 68

— par dégrés conjoints. 68

— par dégrés disjoints. 68

— de triple. 68

— ſyncopé. 68

— lié. 68

— pointé. 69

— boiteux 69

— libre ou mixte. 69

— obligé. 69

— par manière de fugue. 69

— obſtiné ou d'un ſeul paſſage. 70

— ſimple. 71

— double, triple, quadruple. 71

— double, pour quoi il faut le ſavoir pour compoſer une fugue. 9 10

Contre-

Contrepoint de paſſage. 58. un des points caractériſtiques de la fugue. 8
— de rempliſſage. 54. un des points caractériſtiques de la fugue. 8
— double par mouvement ſemblable. 72
— — par mouvement contraire. 72
— — par mouvement rétrograde. 72
— — par mouvement rétrograde & contraire. 72
— ſept eſpèces de double contrepoint. 72
— à l'Octave. 74
— à la None. 77
— à la Dixième. 80
— à la Onzième. 82
— à la Douzième. 83
— à la Treizième. 85
— à la Quatorzième. 86
— à la Quinzième. 74
— à la Seconde. 77
— à la Tierce. 80
— à la Quarte. 82
— à la Quinte. 83
— à la Sixte. 85
— à la Septième. 86
Contre-ſujet. 9. voyez *Fugue*.
Contre-thème. 9. voyez *Fugue*.
Couper le thème, ce que c'eſt. 48. ſqq.

D.

Diatonique (la progreſſion) ce que c'eſt. 31. 32
Dorien (le mode). Voyez *Modes des Anciens*.
Double d'un air, c'eſt un contrepoint d'un ſeul paſſage. 70
Double fugue, voyez *Fugue*.
— contrepoint, voyez *Contrepoint*.

E.

Enharmonique (la progreſſion) ce que c'eſt. 31. 32
— la modulation enharmonique. 43
Entrées de la fugue, voyez *répercuſſion*.
Eolien (le mode) voyez *Modes des Anciens*.
Evolution, ce que c'eſt. 71
Exemples d'imitation à trois parties. 6.
— à quatre. 7
— à deux. 2. 3. 4. 5
— de pluſieurs fugues. 59
— de pluſieurs canons. 67

F.

Fleurtis, ce que c'eſt. 68
Fugue, ce que c'eſt. 8. Voyez *ſujet, thème, réponſe*.
Fugue, cinq choſes à conſidérer pour en faire une. 8
— régulière. 9
— irrégulière. 9
— obligée. 9
— libre. 9
— ſimple. 9
— double. 9

Fugue à l'Uniſſon. 10
— à la Seconde. 10
— à la Tierce. 10
— à la Quarte. 10
— à la Quinte. 10
— à la Sixte. 10
— à la Septième. 10
— à l'Octave. 10
— par mouvement ſemblable. 10
— par mouvement contraire, dite Contre-fugue. 10
— par mouvement rétrograde. 10
— rétrograde par mouvement contraire. 10
— par augmentation. 10
— par diminution. 10
— à contre-tems. 10
— par imitation interrompuë. 11
— *fuga* compoſita, incompoſita, authentica, plagalis. 11
— du progrès de la fugue ſimple & double, par mouvement ſemblable & contraire. 37. 51. 53. 48. 54
— exemples de pluſieurs fugues. 59
— contre-fugue, n'a d'autres règles que celles de la fugue par mouvement ſemblable. 53. ne doit pas être confonduë avec la *fugue convertible*. 61

G.

St. *Gregoire* corrige le chant de l'égliſe. 28

H.

Hypereolien &
Hyperphrygien (mode) voyez *Modes des Anciens.*

I.

Imiter, ce que c'eſt. 2
Imitation, à l'Uniſſon. 2
— à la Seconde. 2
— Tierce. 2
— Quarte. 2
— Quinte. 2
— Sixte. 2
— Septième. 2
— Octave. 2
— Neuvième. 3
— Dixième &c. 3
— par mouvement contraire. 4
— — — rétrograde. 5
— par augmentation. 5
— par diminution. 5
— interrompuë. 5
— à contre-tems. 5
— convertible. 6
— périodique. 6
— canonique. 6
— exemples d'imitation à trois parties. 6
— exemples d'imitation à quatre parties. 7
— étroite. 7
Jonien (mode) voyez *Modes des Anciens.*

L.

L.

Lydien (mode) voyez *Modes des Anciens.*

M.

Mi contra fa, diabolus in muſica. 20

Mixolydien (mode) voyez *Modes des Anciens.*

Modes des Anciens, authentiques & plagaux, leur différence. 26. 27. Il y en a ſix. 26. Voyez *Tons.*

Modulation, c'eſt la digreſſion d'un ton à l'autre. 41

— régulière. 41

— irrégulière. 41

— enharmonique. 43

Mouvement des notes, *en fait d'harmonie,*

— ſemblable. 3

— contraire. 3

— oblique. 3

— paralléle. 3

— *en fait de mélodie,*

— ſemblable. 3

— contraire. 3

— libre. 4

— contrainte. 4

— rétrograde. 5

— rétrograde par mouvement contraire. 5

— la fugue doit avoir un mouvement perpetuël entre les parties. 55

P.

Parties de la muſique. 2

Phrygien (le mode) voyez *Modes des Anciens.*

Plagaux (les modes). 26. 27

Plein-chant, eſt établi ſur les Modes des Anciens. 26. 28

Points, caractériſtiques d'une fugue. 8

Progreſſions, trois progreſſions de chant. 31

R.

Renverſer les parties, ce que c'eſt. 71

Répéter, ce que c'eſt. 1

Répercuſſion, ce que c'eſt. 8. de la répercuſſion & du progrès de la fugue. 37. table de répercuſſions. 39. voyez *fugue.*

Réponſe, (en latin *comes*), ce que c'eſt. 8. de la manière de répondre au ſujet. 14. ſqq. Voyez *Sujet, Fugue.*

— comment elle doit ſe faire, quand la fugue commence ou finit.

— par la tonique. 17. 18

— par la dominante. 17. 19

— par la médiante. 17. 21. 25

— par la Quarte du ton. 17. 25. 23

— par la Sixte du ton. 17. 23. 25

— par la Seconde du ton. 17. 24 25

— par la note ſenſible du ton. 18. 24. 25

Réponſe pour la fin,
— par la Septième mineure d'un ton mineur. 26
— par la note ſenſible de la dominante. 26. Voyez *Sujet.*
— quand le ſujet eſt chromatique. 32
— quand le ſujet ſe rapporte à un mode ancien. 26
Ricercata ou *Ricercare,* ce que c'eſt. 9

S.

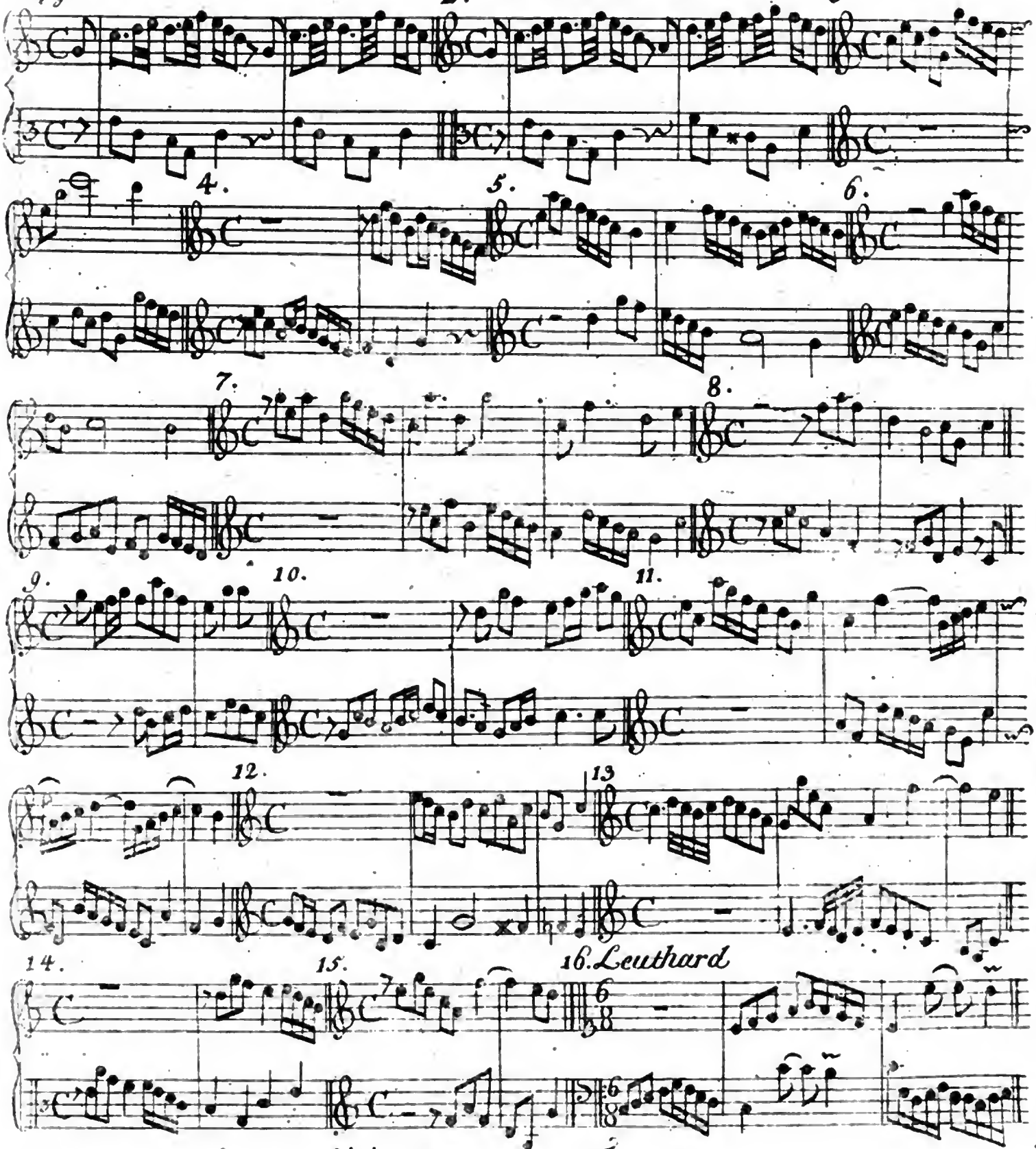
Simple fugue, voyez *Fugue.*
— contrepoint, voyez *Contrepoint.*
Sujet (en latin *dux*) ce que c'eſt. 6 8.9
— de la qualité du ſujet. 11. ſqq.
— de la manière de répondre au ſujet. 14. ſqq.
Sujet, toutes ſortes de ſujets. 34. Voyez *Réponſe, Thème, Fugue.*
Suppoſition (en latin *tranſitus*) ce que c'eſt. 55
— régulière. 55.56
— irrégulière. 55.56
Syncope doit être régulière dans la fugue. 55

T.

Table de répercuſſions. 39
Thème, ce que c'eſt. 6.8.9. Voyez *Sujet, Fugue, Réponſe.*
— couper le thème. 48. ſqq.
— abbréger le thème. 48. ſqq.
Tons, les huit tons d'égliſe. 28. 29. Voyez *Modes.*
Tranſpoſition, ce que c'eſt. 2

Fig 1.

TAB: I.



TAB: II.

Fig: 1. 2. *item*

3. *item*

4. 5.

6. 7.

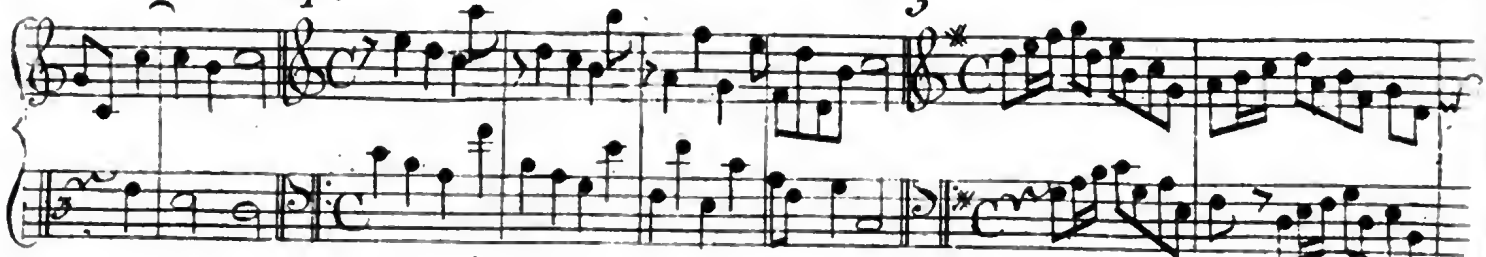
8.

9.

Fig. 1. Simpl. dupl. tripl.

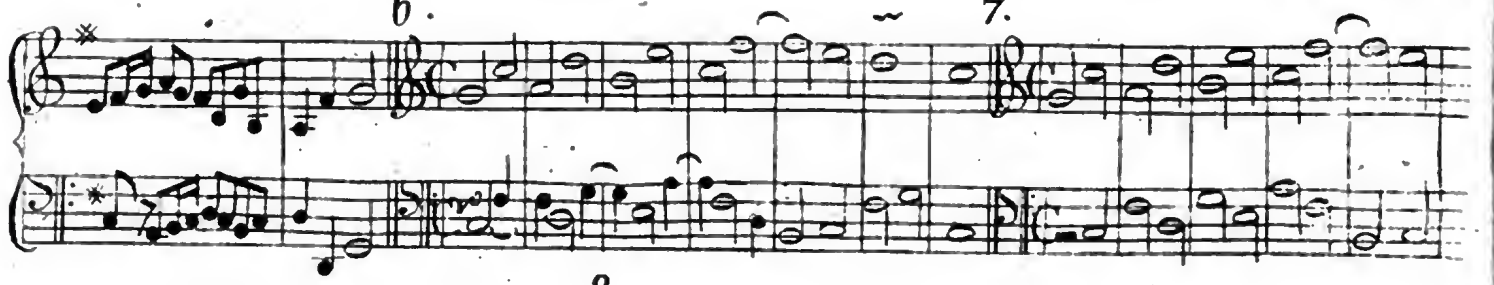
2. Simpl. dupl. tripl.

4.



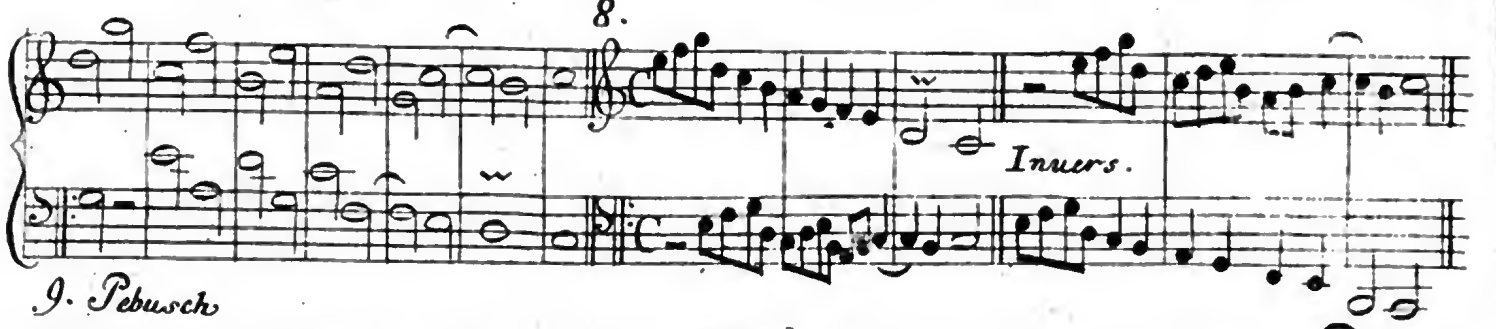
5

6.

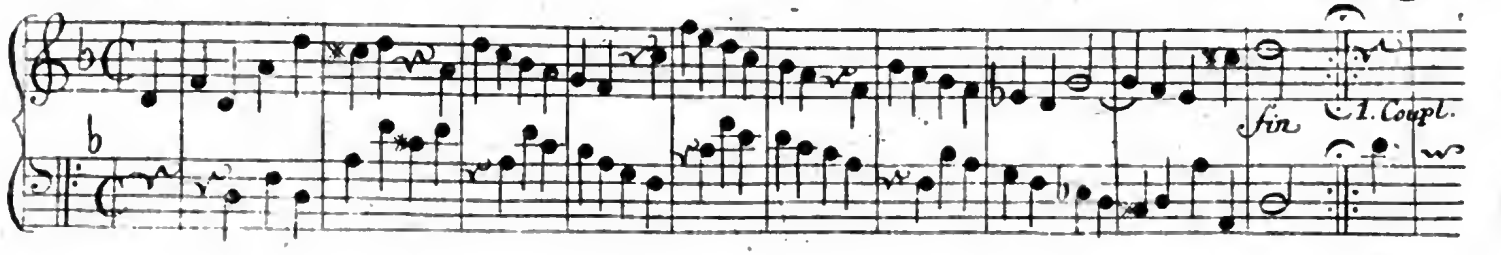


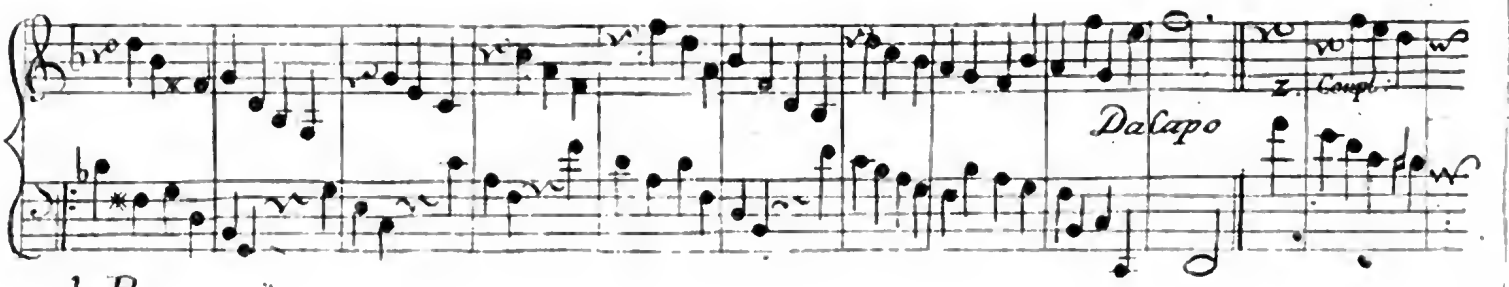
7.

8.



9. Pebusch





1. P.

TAB: IV.

Continuat.

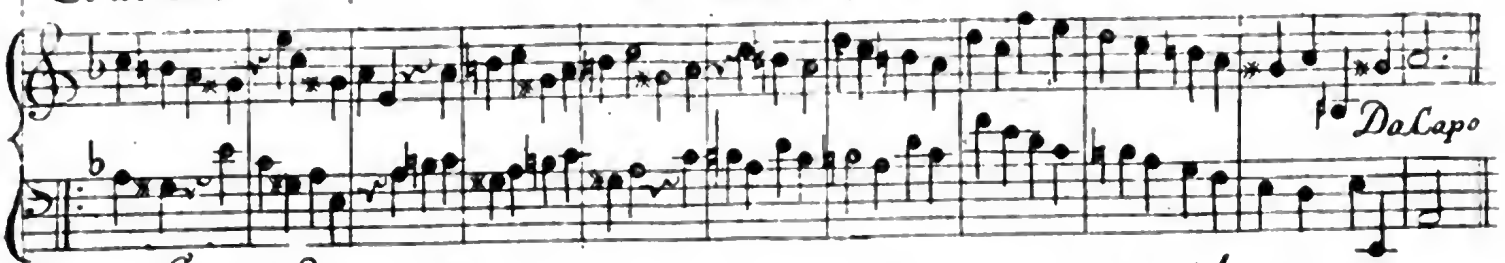
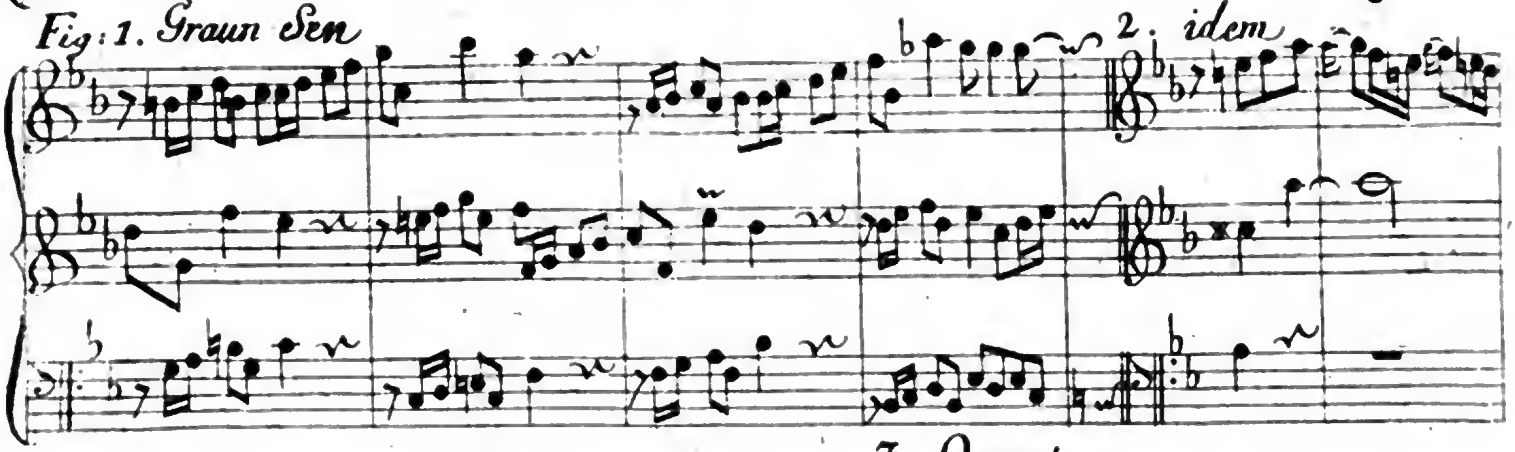
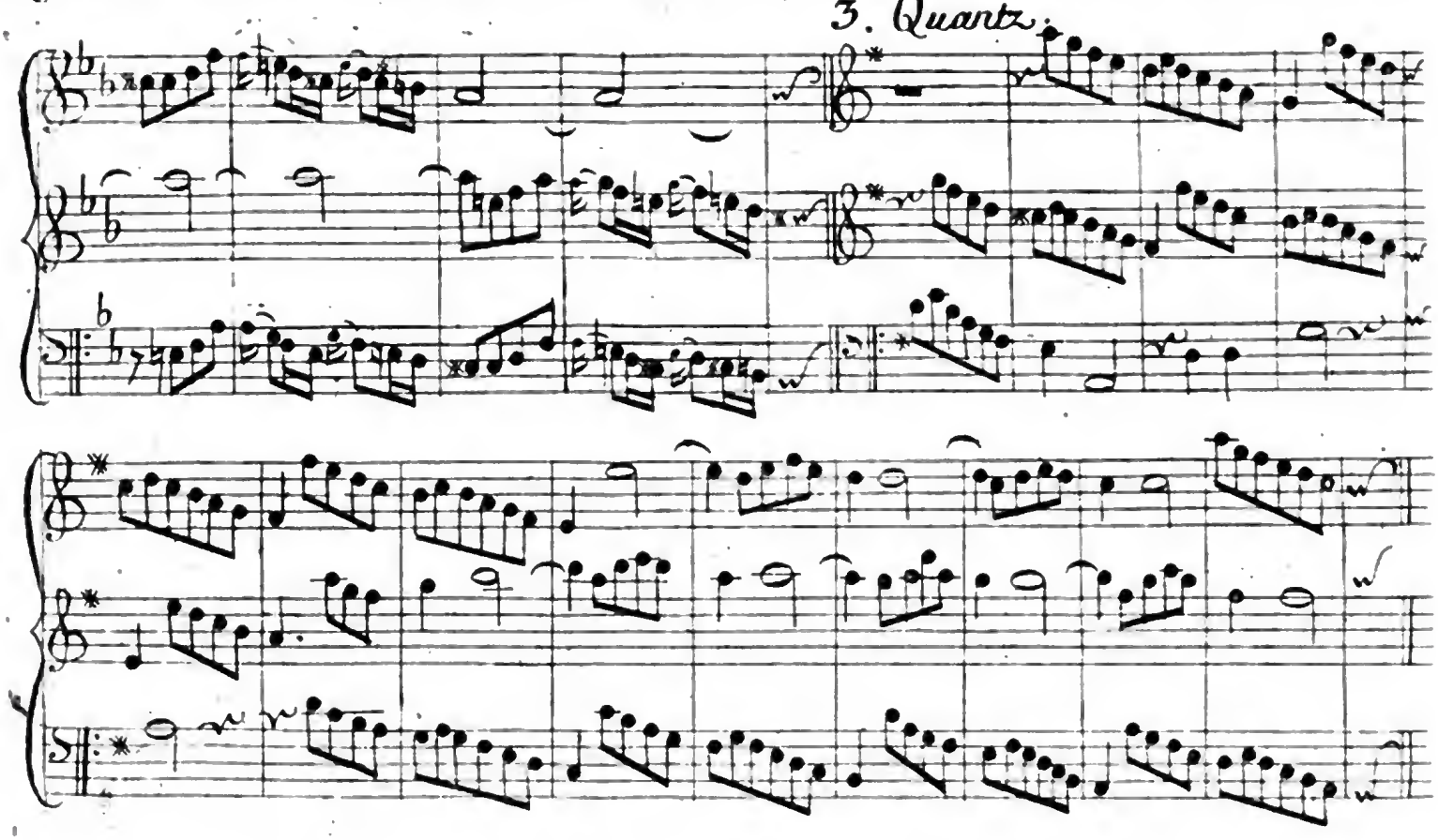


Fig: 1. Graun Sen



3. Quantz.

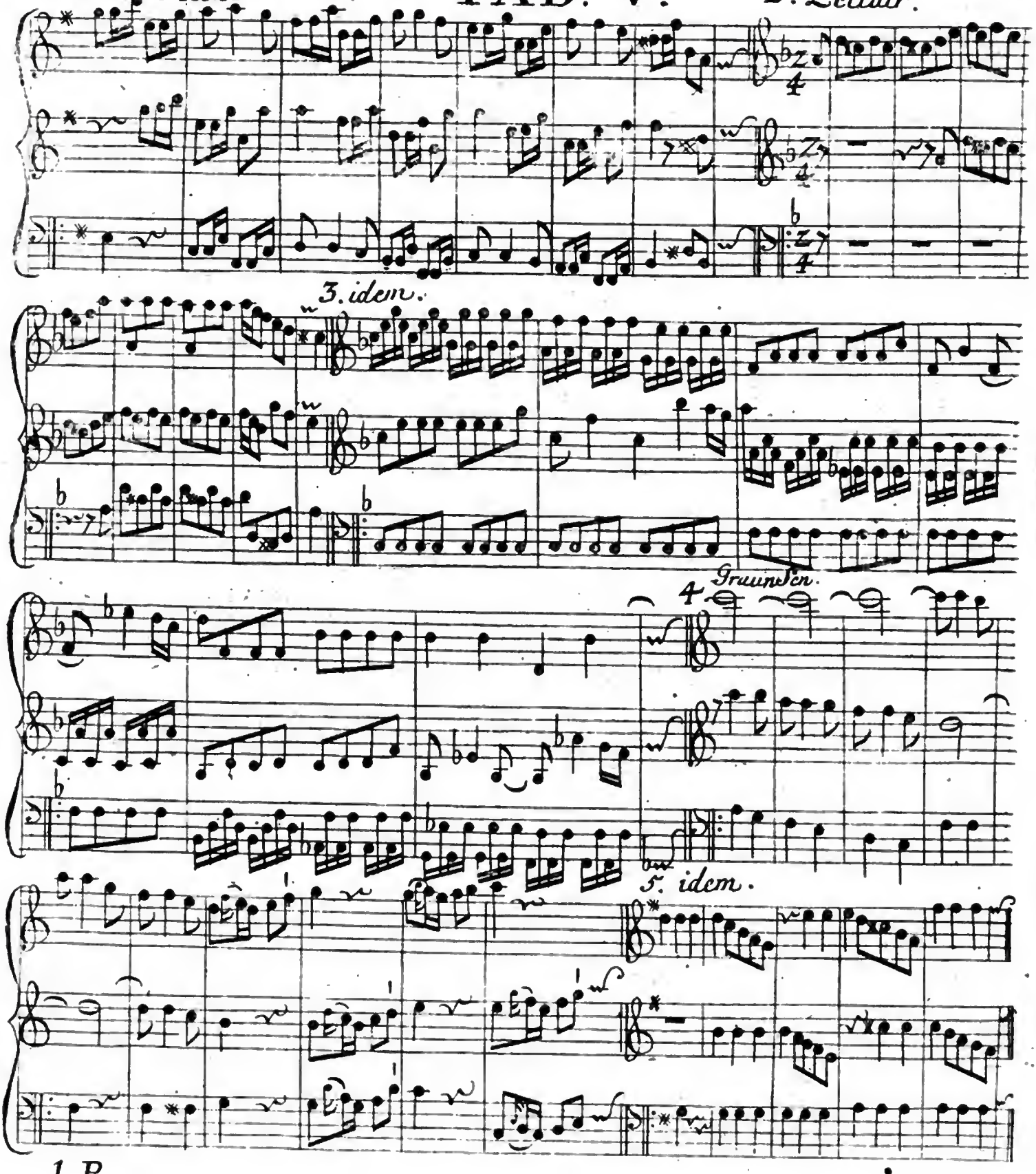


5-6

Fig. 1. Riedt

TAB. V.

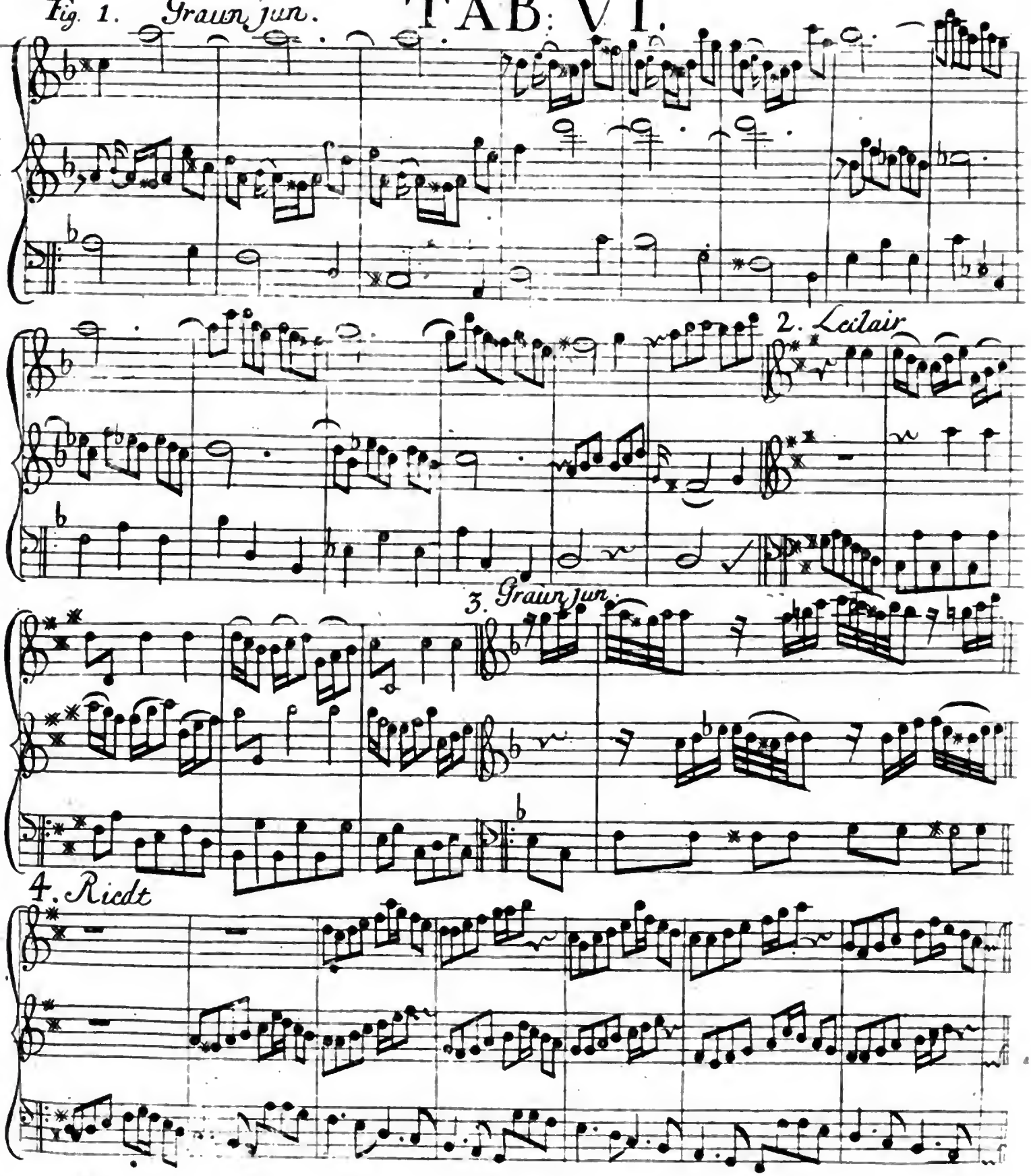
2. Leclair.

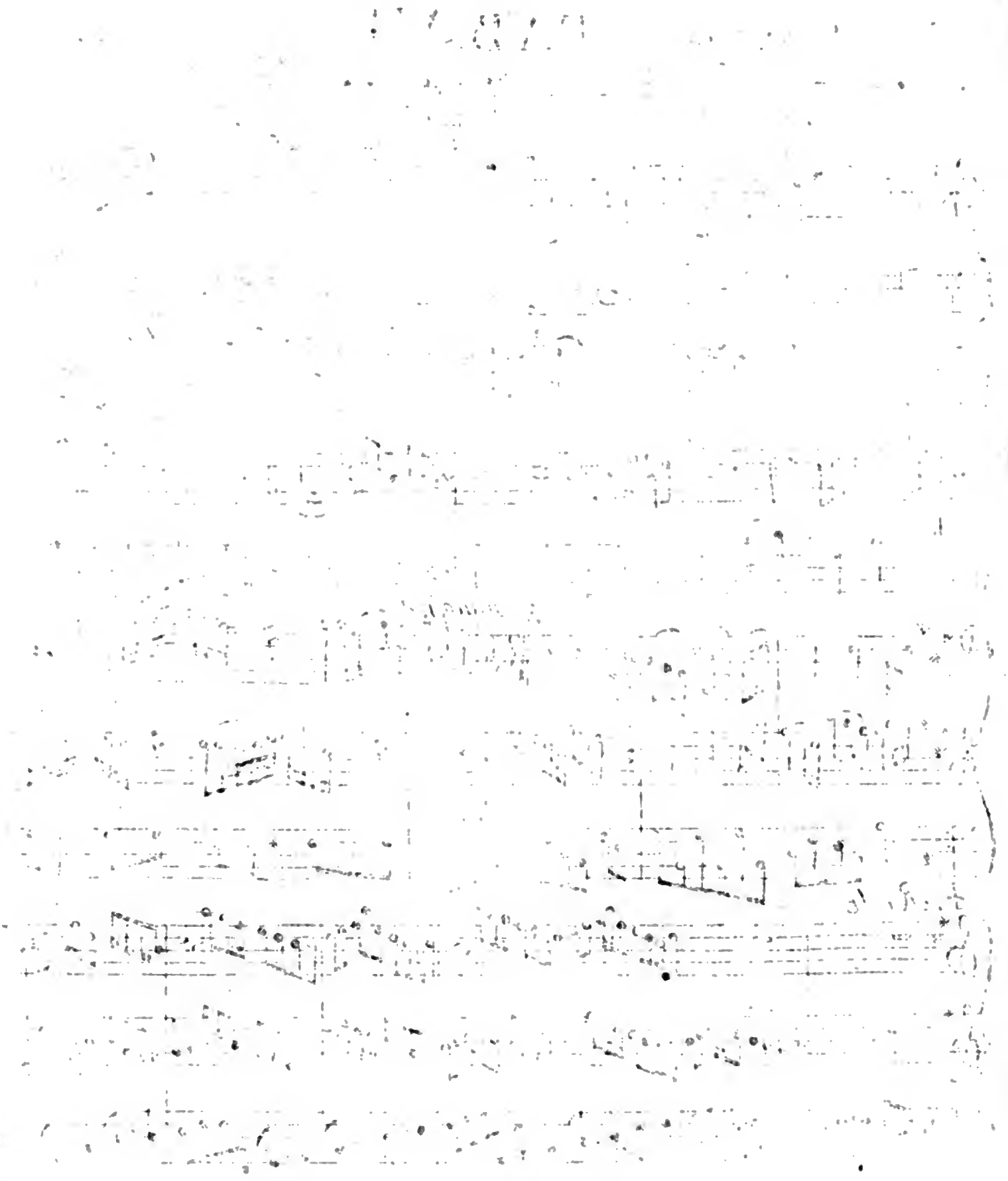


1 P.

TAB: VI.

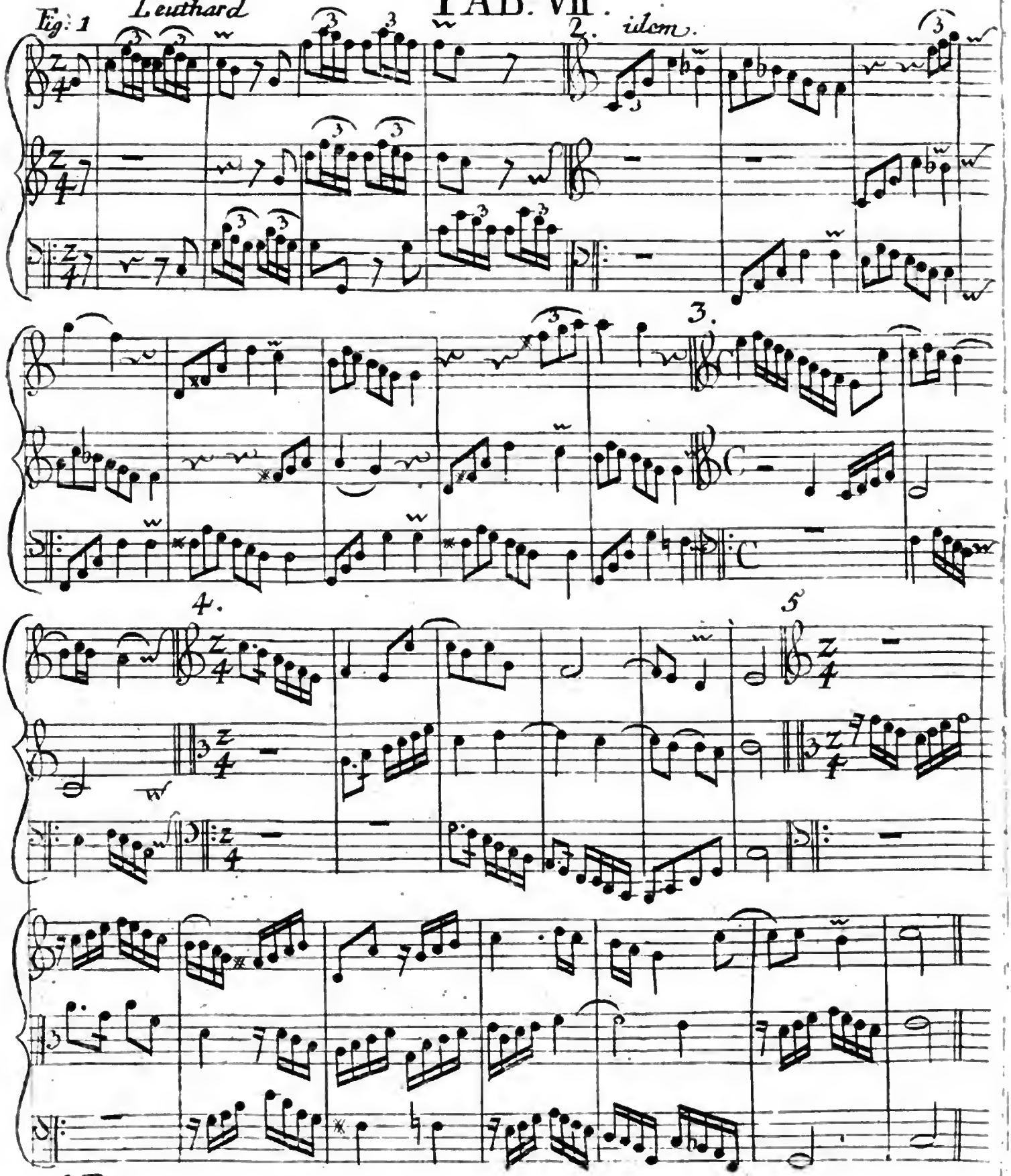
Fig. 1. Graun jun.





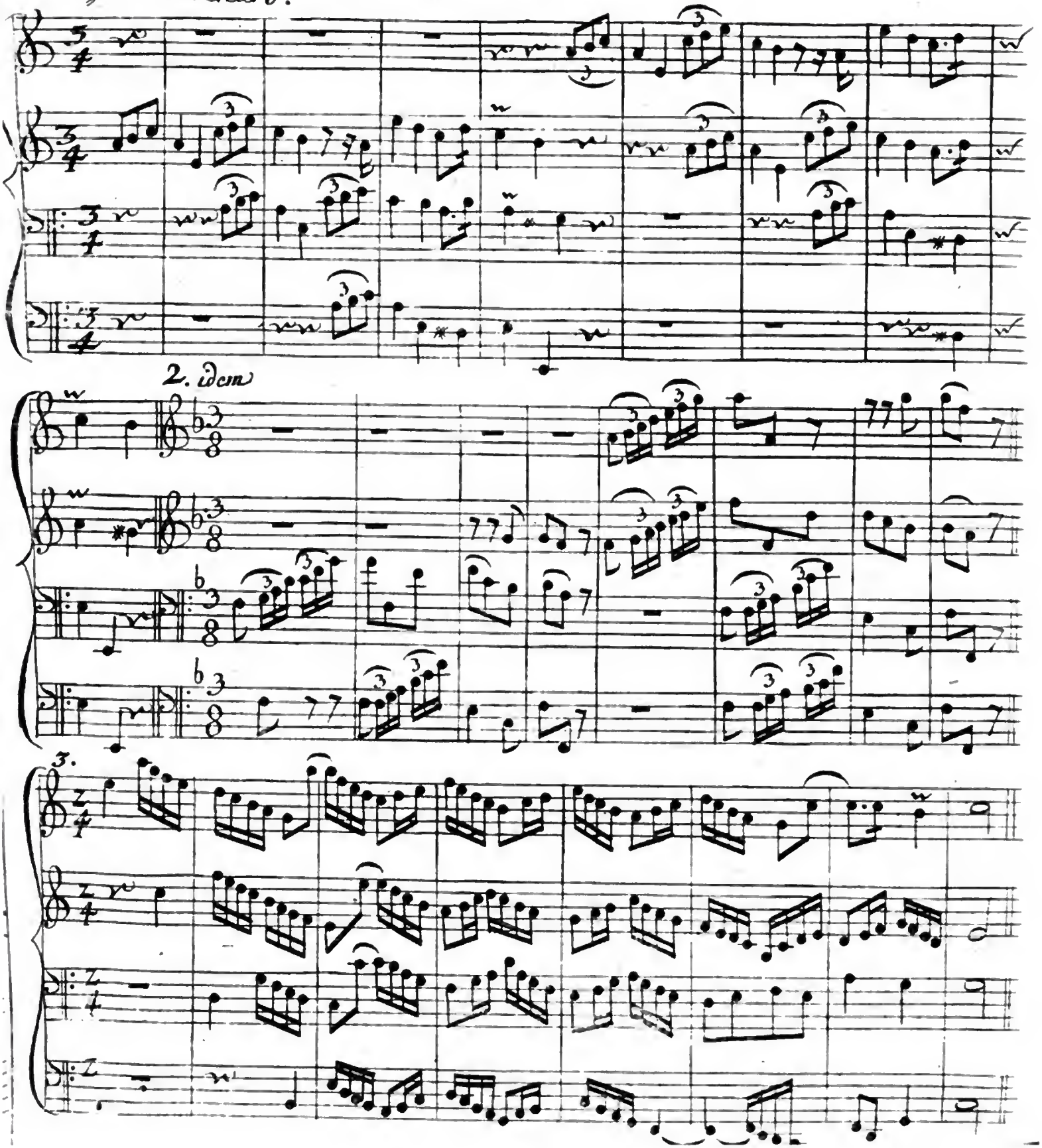
7-8

TAB. VII.



TAB. VIII.

Fig. 1. Leuthard.



TAB. IX.

Fig: 1.

2.

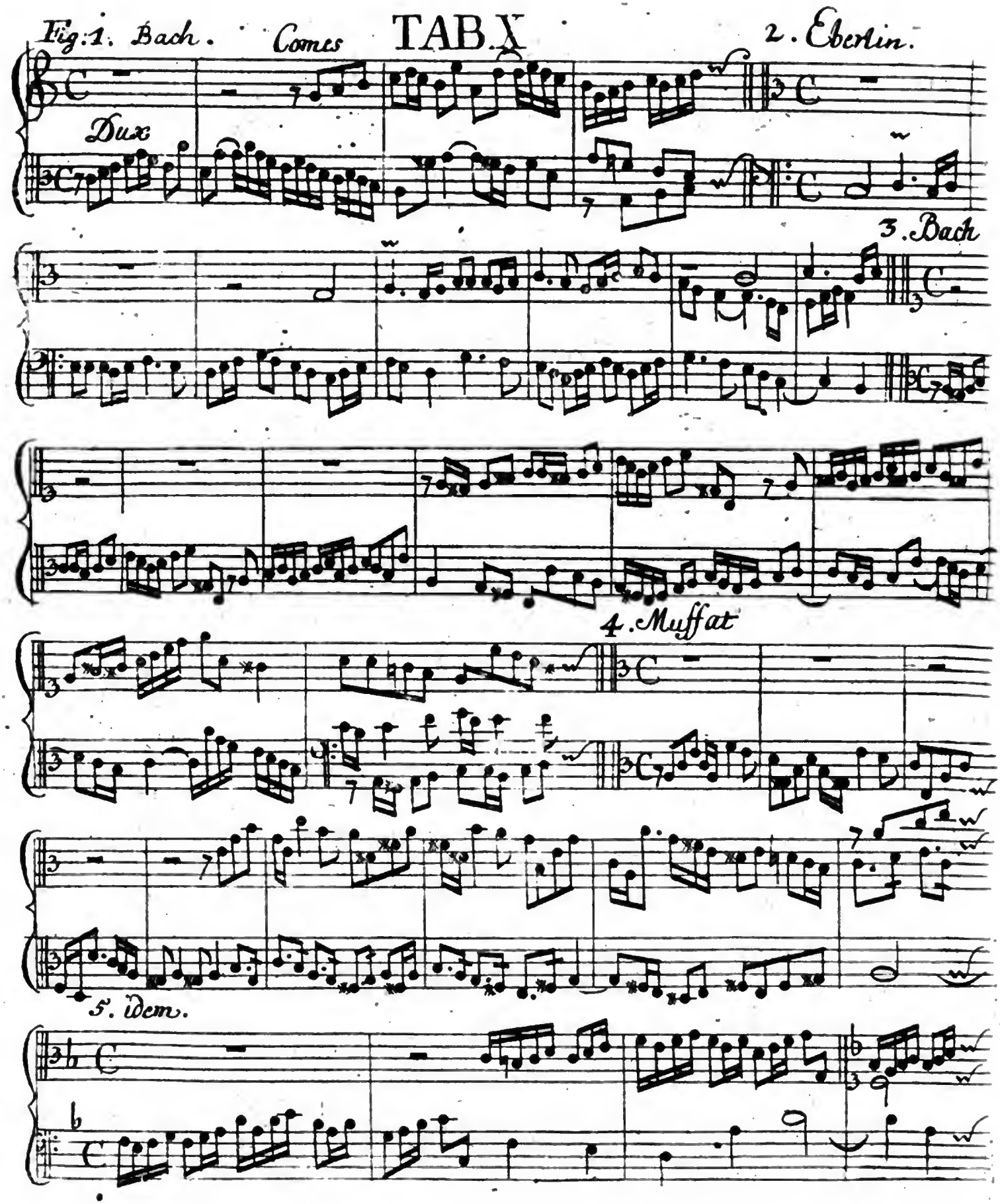
3. Schafrath

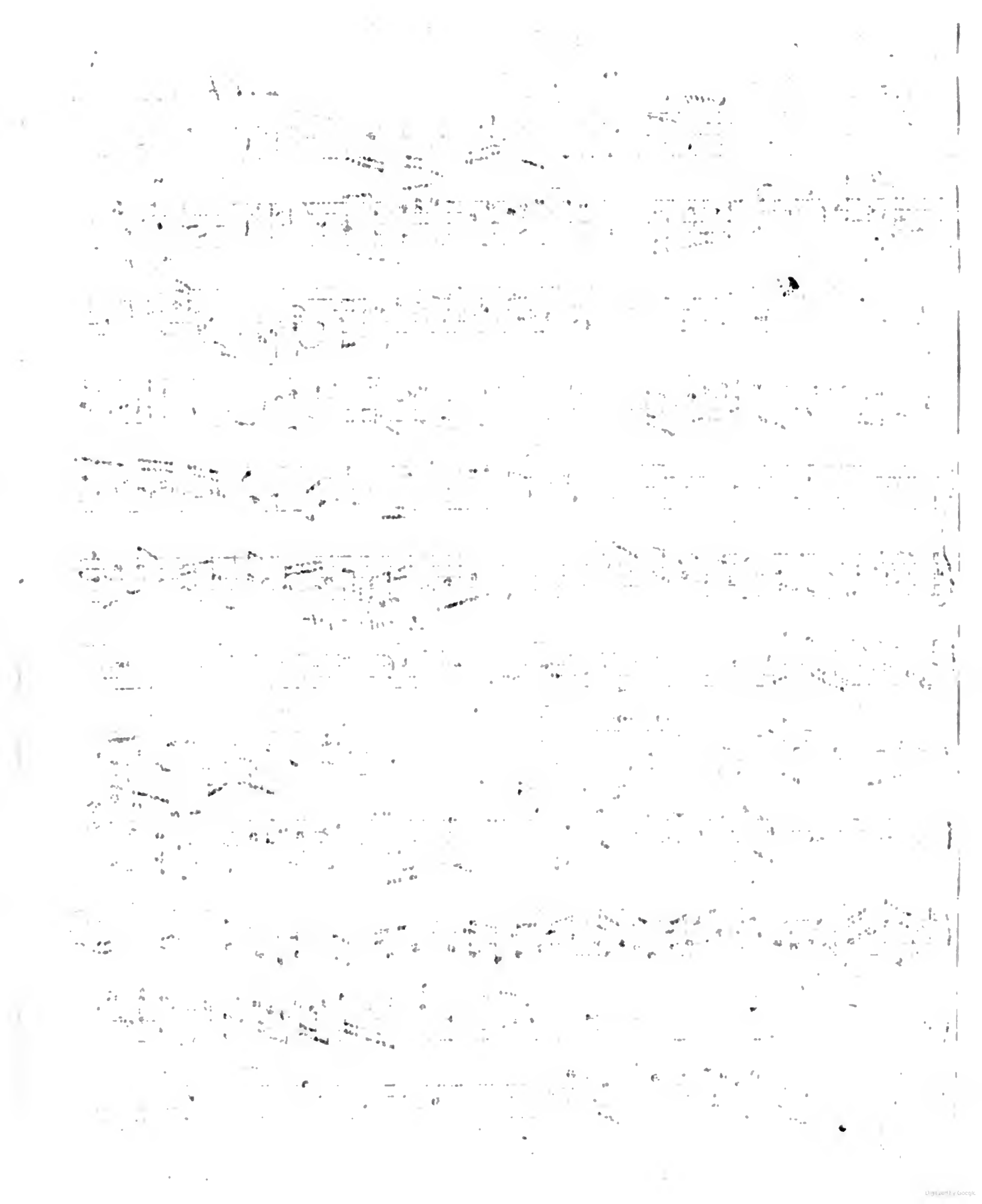
4.

5.

6.

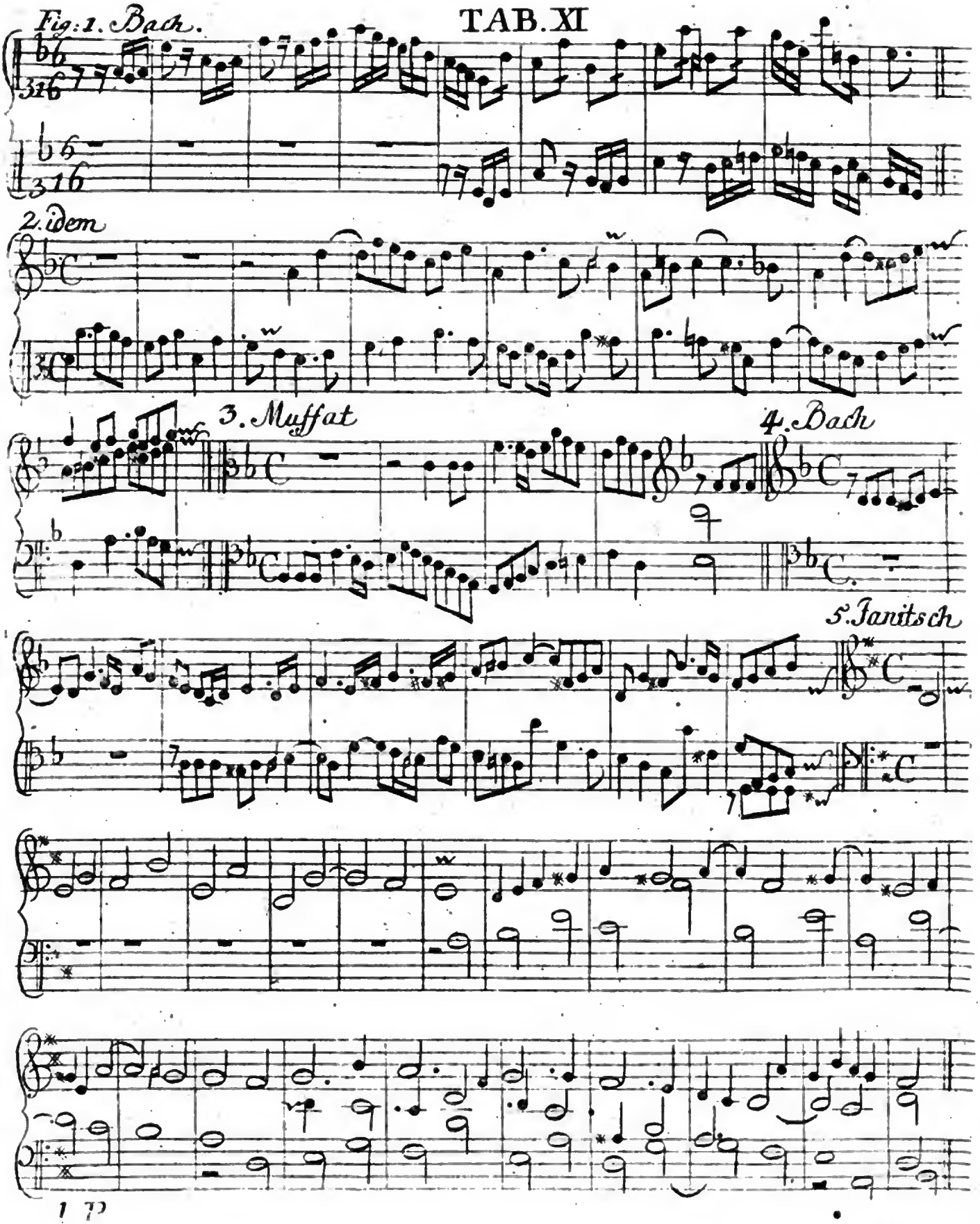
TAB. X

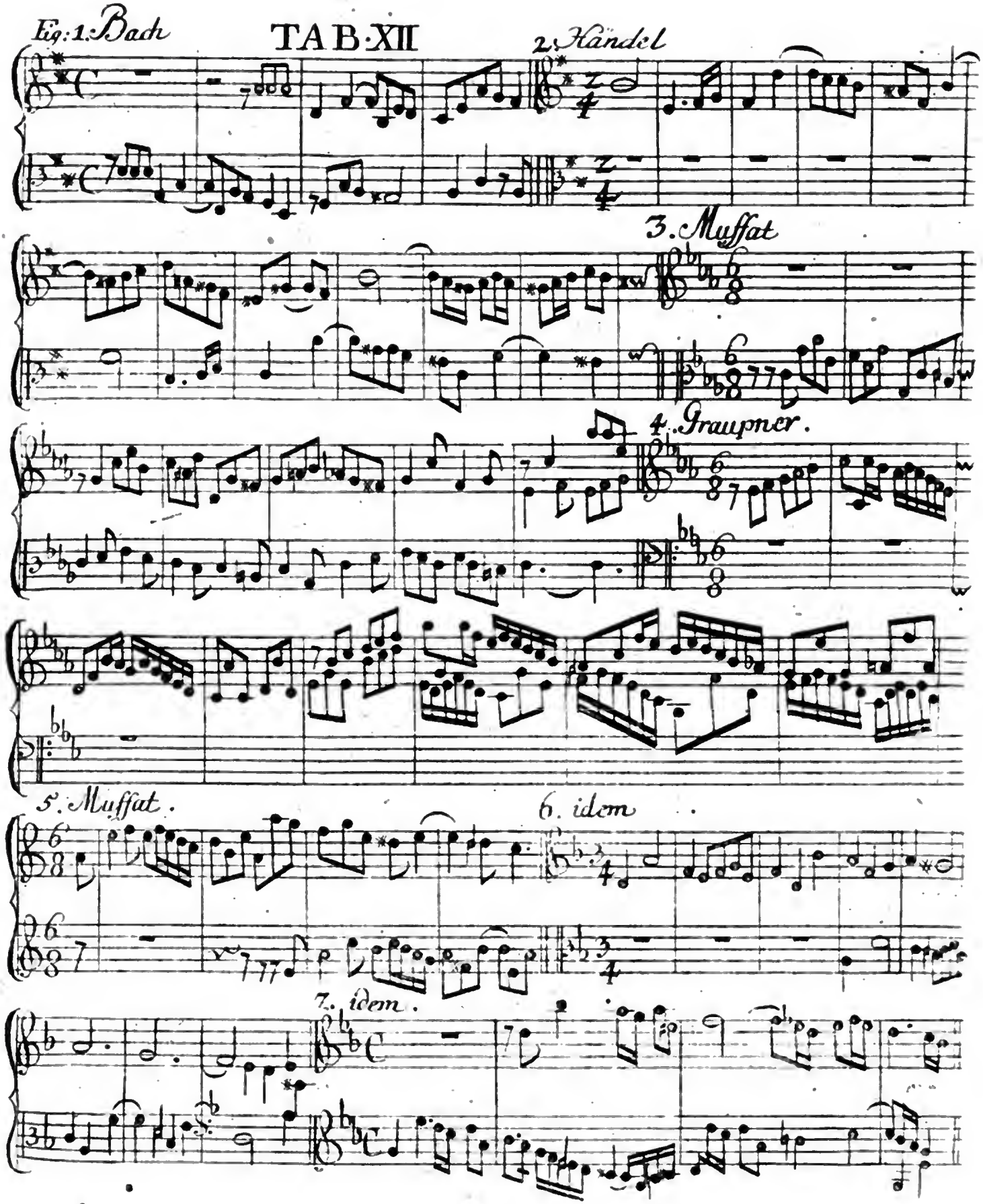


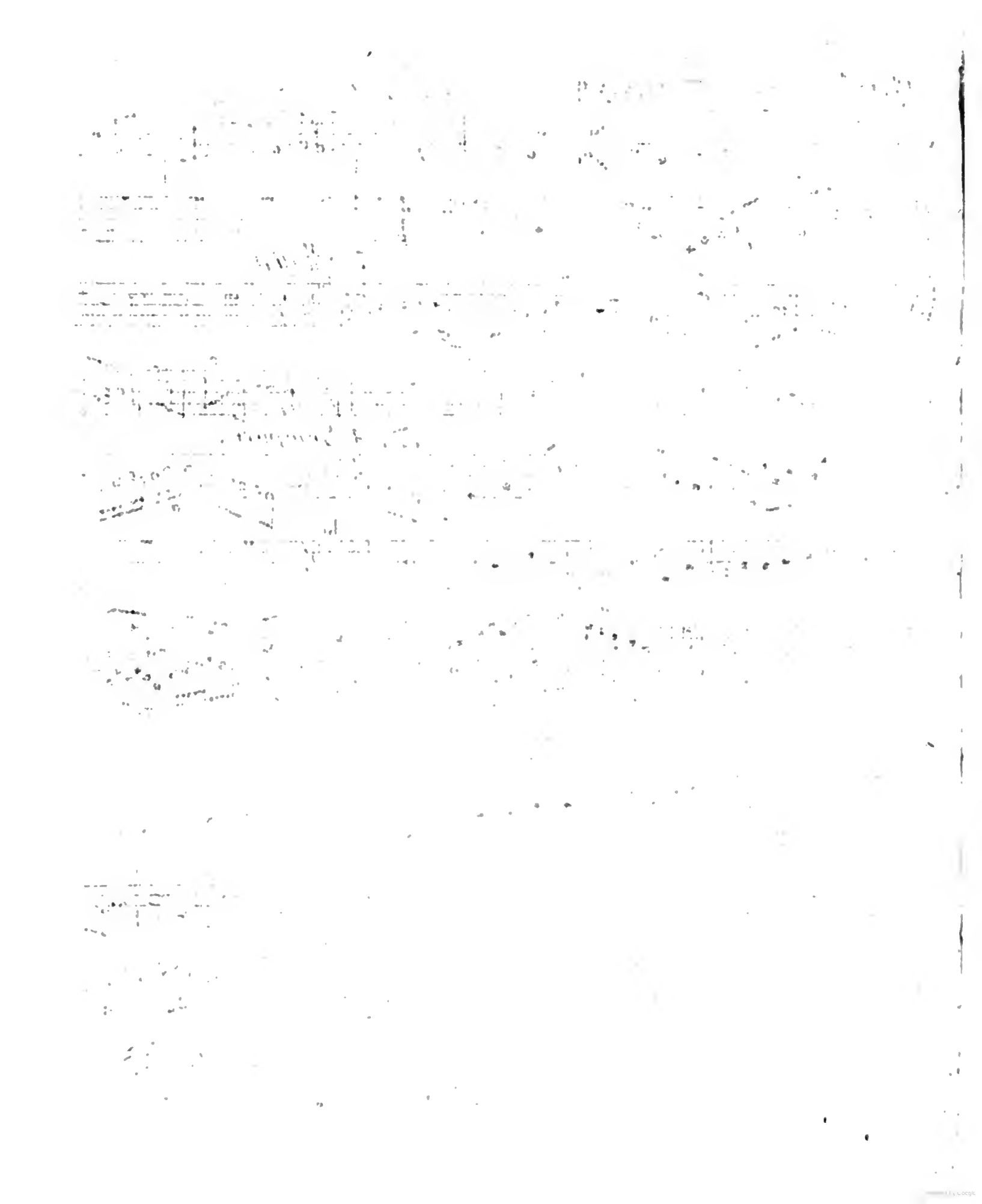


11-12

TAB. XI




Eg: 1. Bach
TAB XII
2. Händel
3. Muffat
4. Graupner.
5. Muffat.
6. idem
7. idem.



TAB: XIII.

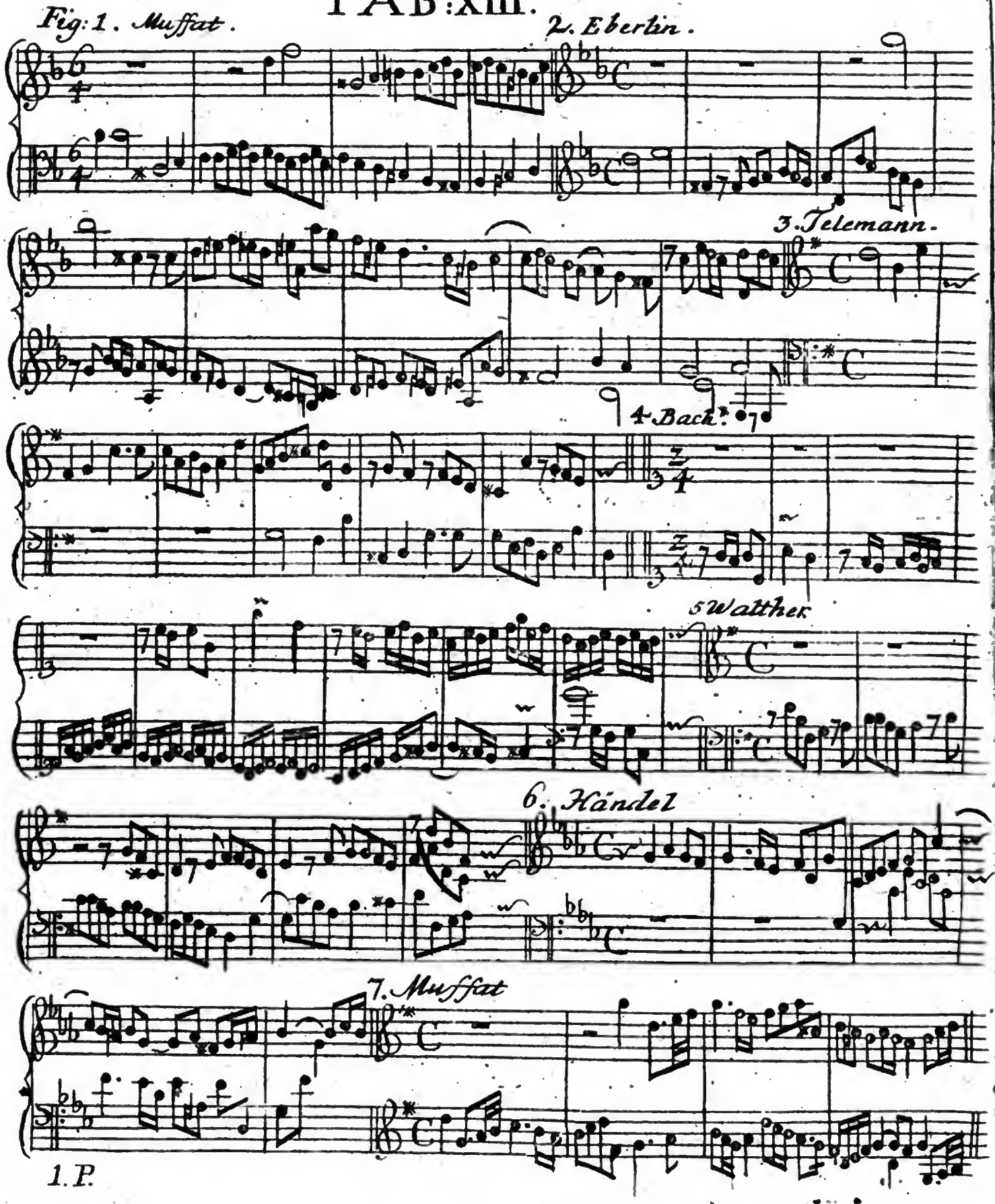
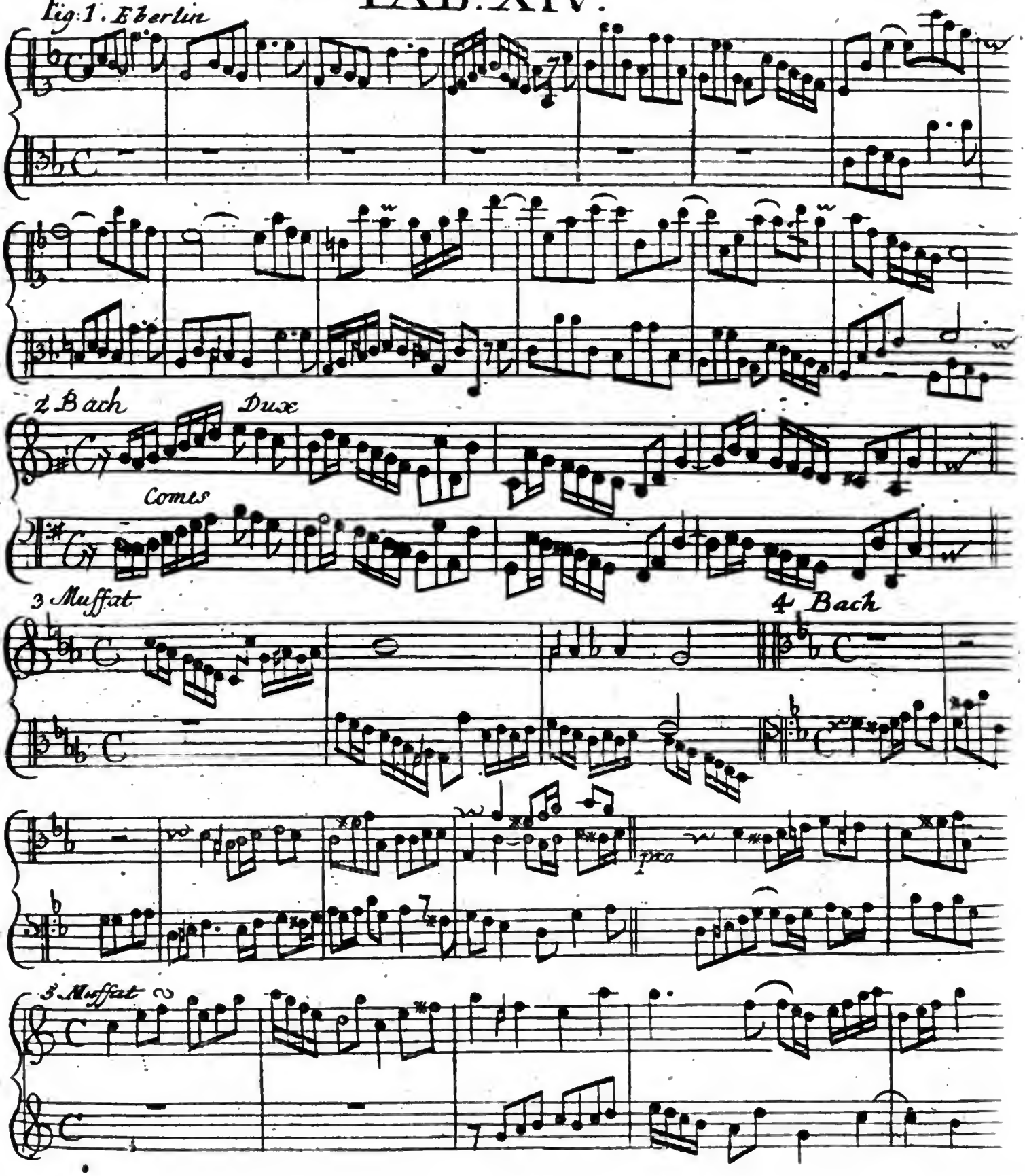
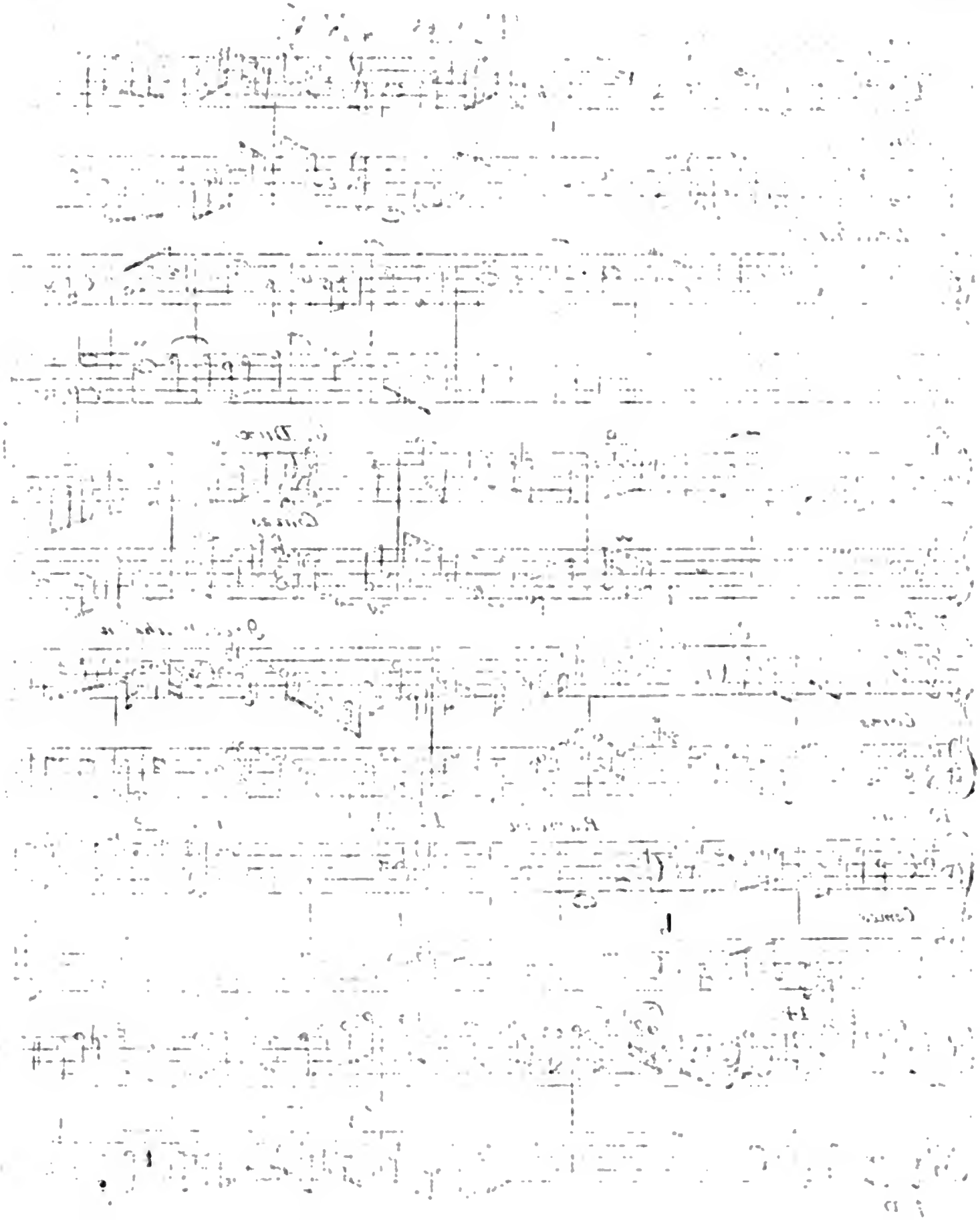


Fig: 1. Muffat.
2. Eberlin.
3. Telemann.
4. Bach.
5 Walther
6. Händel
7. Muffat
1. P.

TAB. XIV.





TAB. XV.

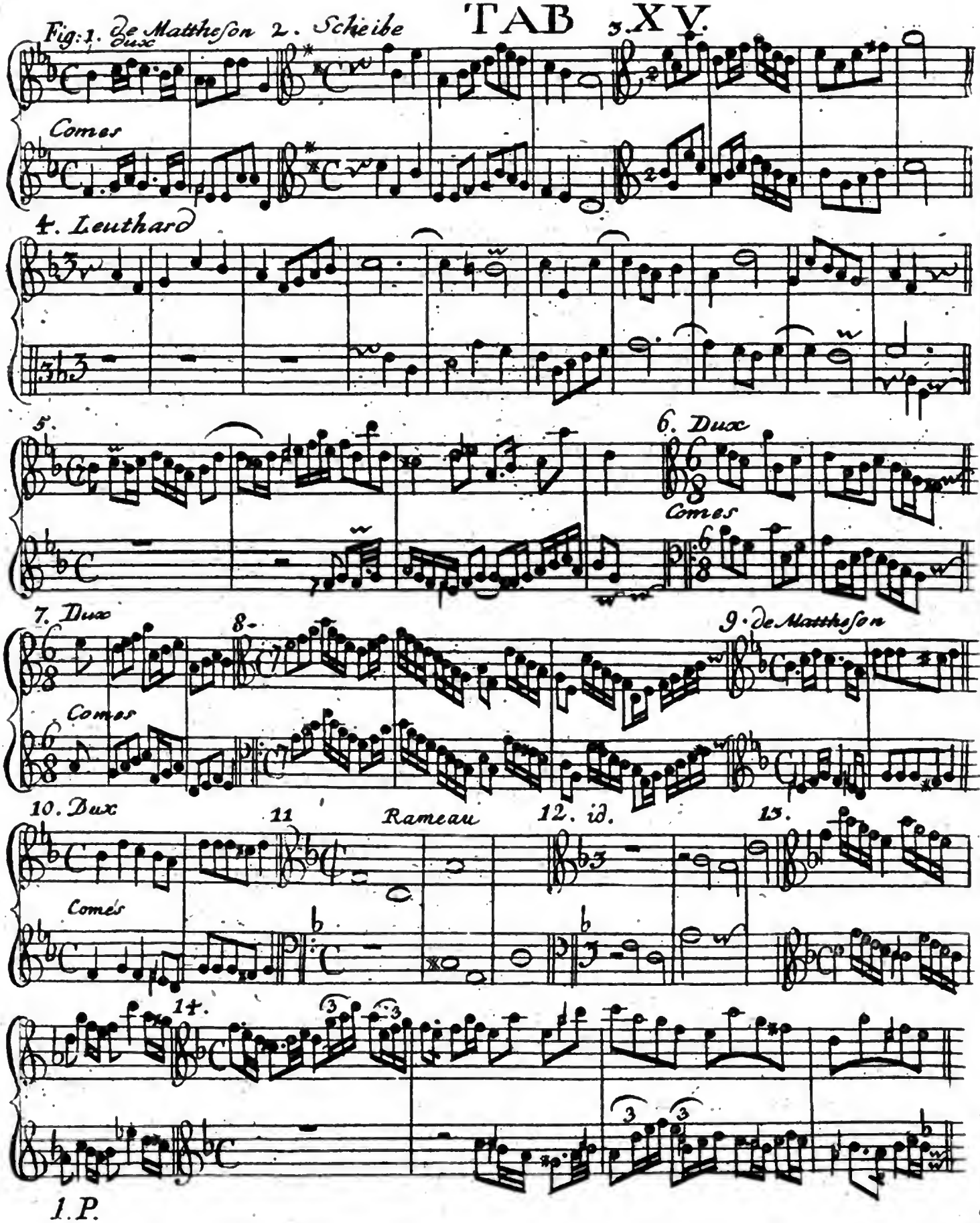
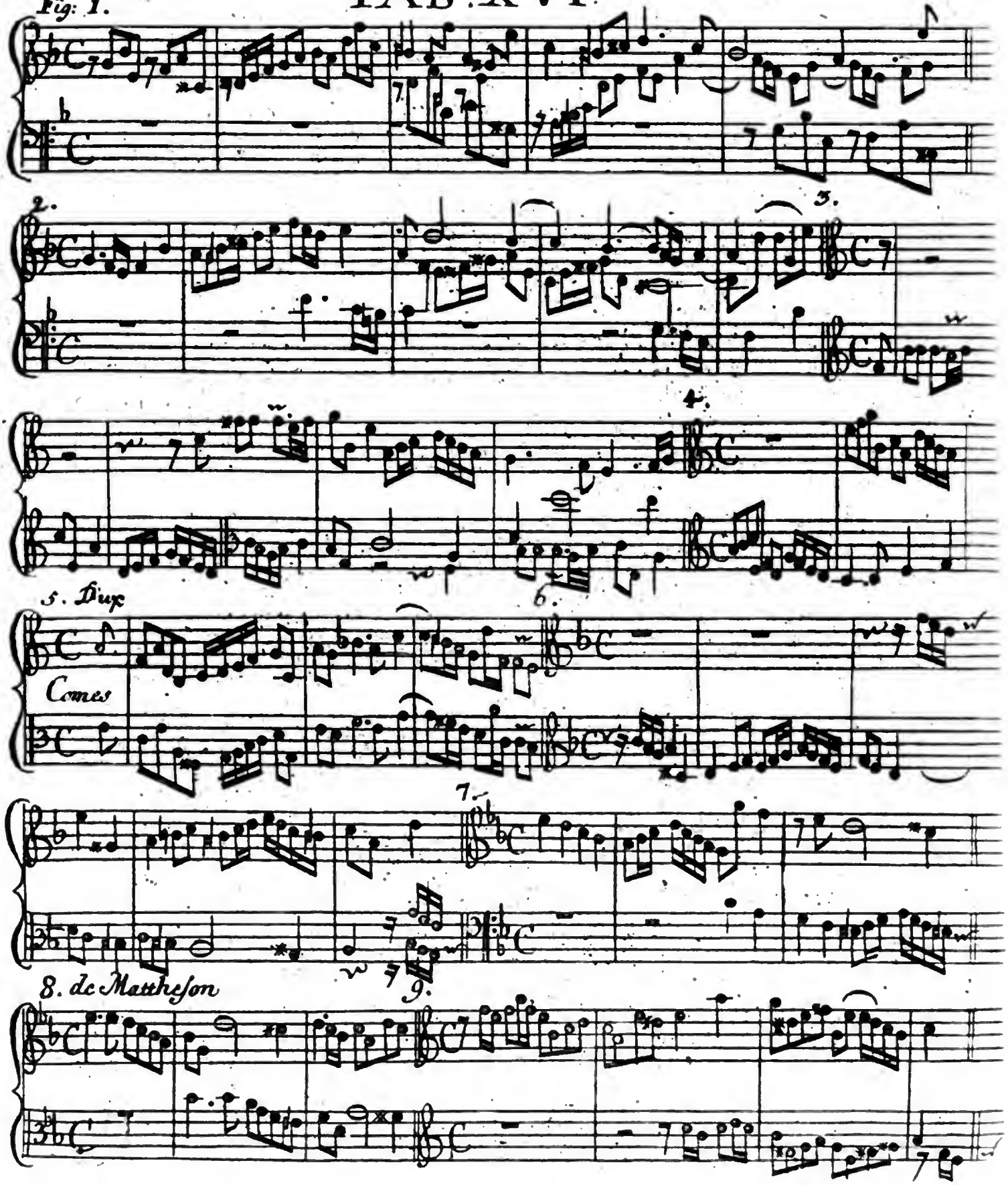


Fig: 1. de Mattheson 2. Schreibe
Dux
Comes
4. Leuthard
5.
6. Dux
Comes
7. Dux
8.
9. de Mattheson
Comes
10. Dux
11
Rameau
12. id.
13.
Comes
14.
1. P.

TAB: XVI.

Fig: 1.



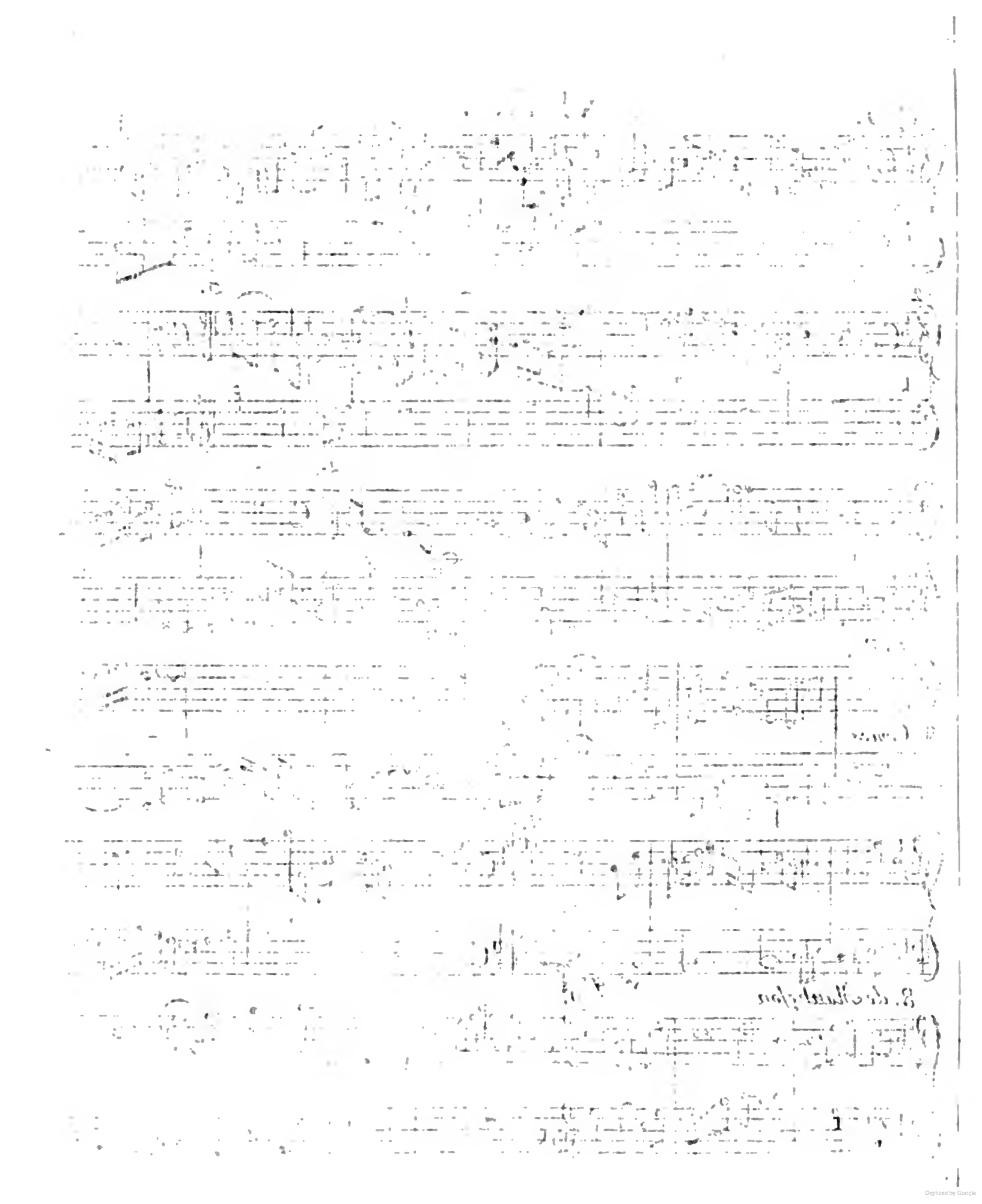


Fig. 1.

2. TAB: XVII.

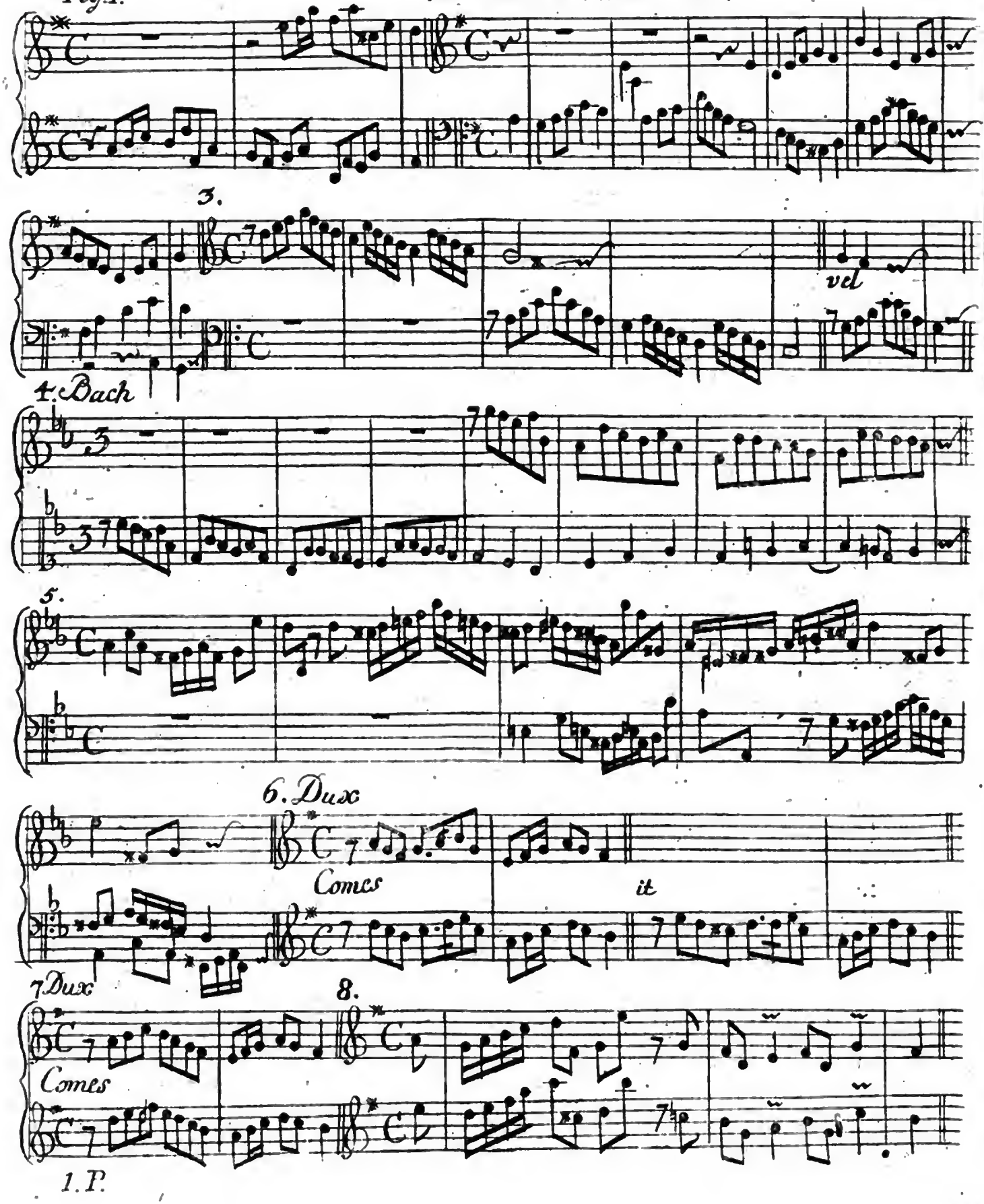
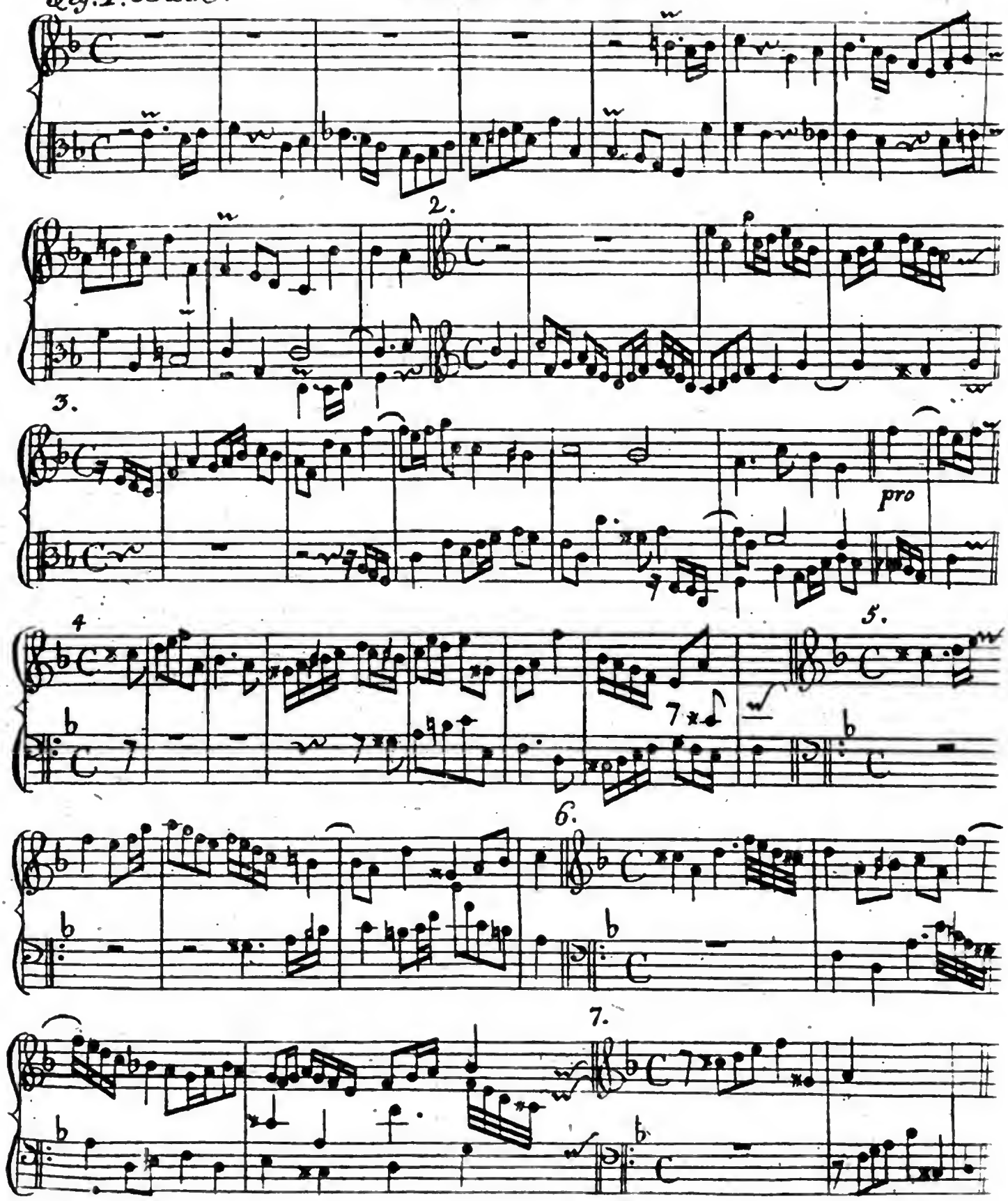


Fig: 1. Bach.

TAB. XVIII.



19-20

TAB: XIX.

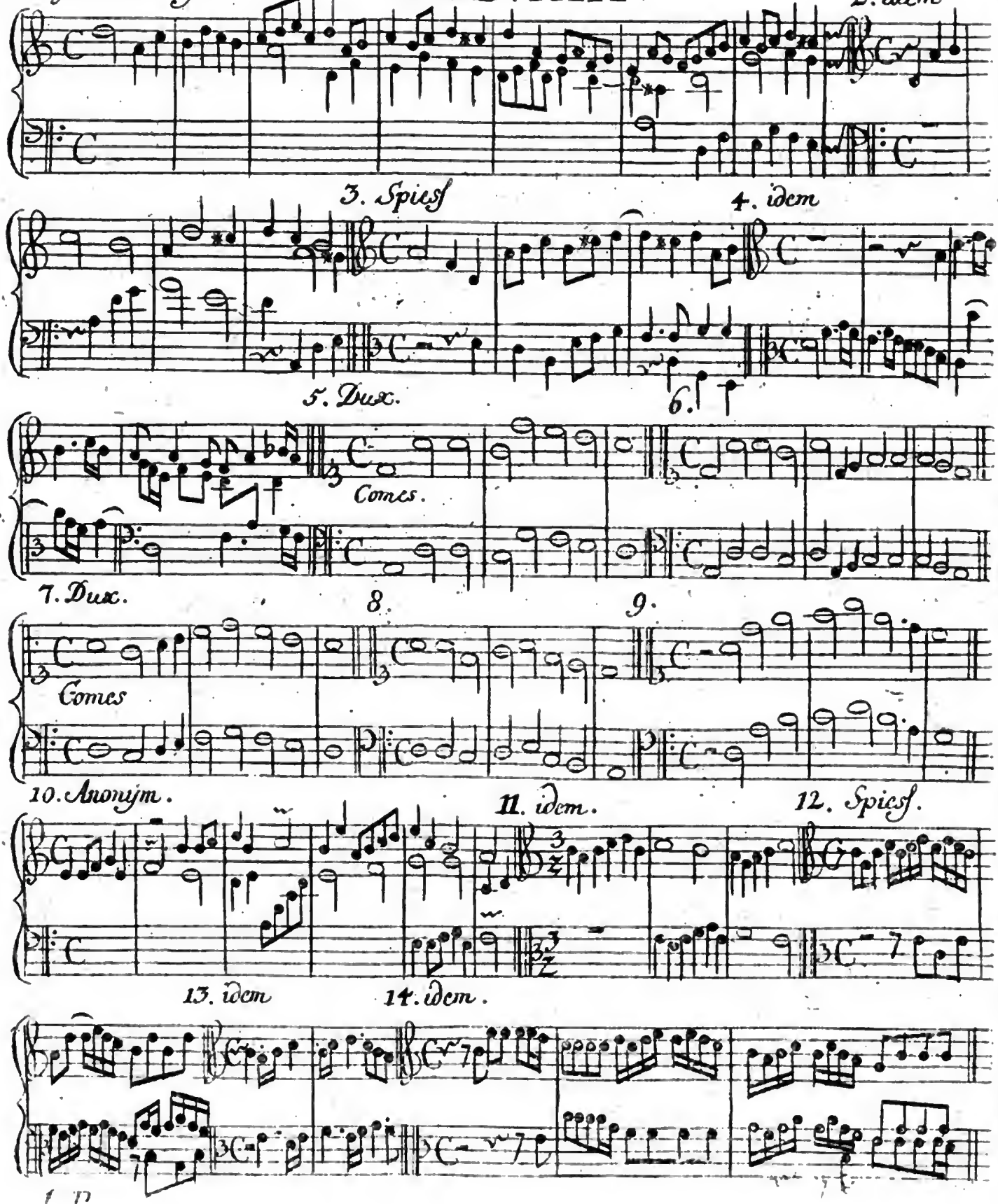


Fig: 1. Anonym.
2. idem
3. Spiesf
4. idem
5. Dux.
6.
Comes.
7. Dux.
8.
9.
Comes
10. Anonym.
11. idem.
12. Spiesf.
13. idem
14. idem.
J. P.

TAB. XX

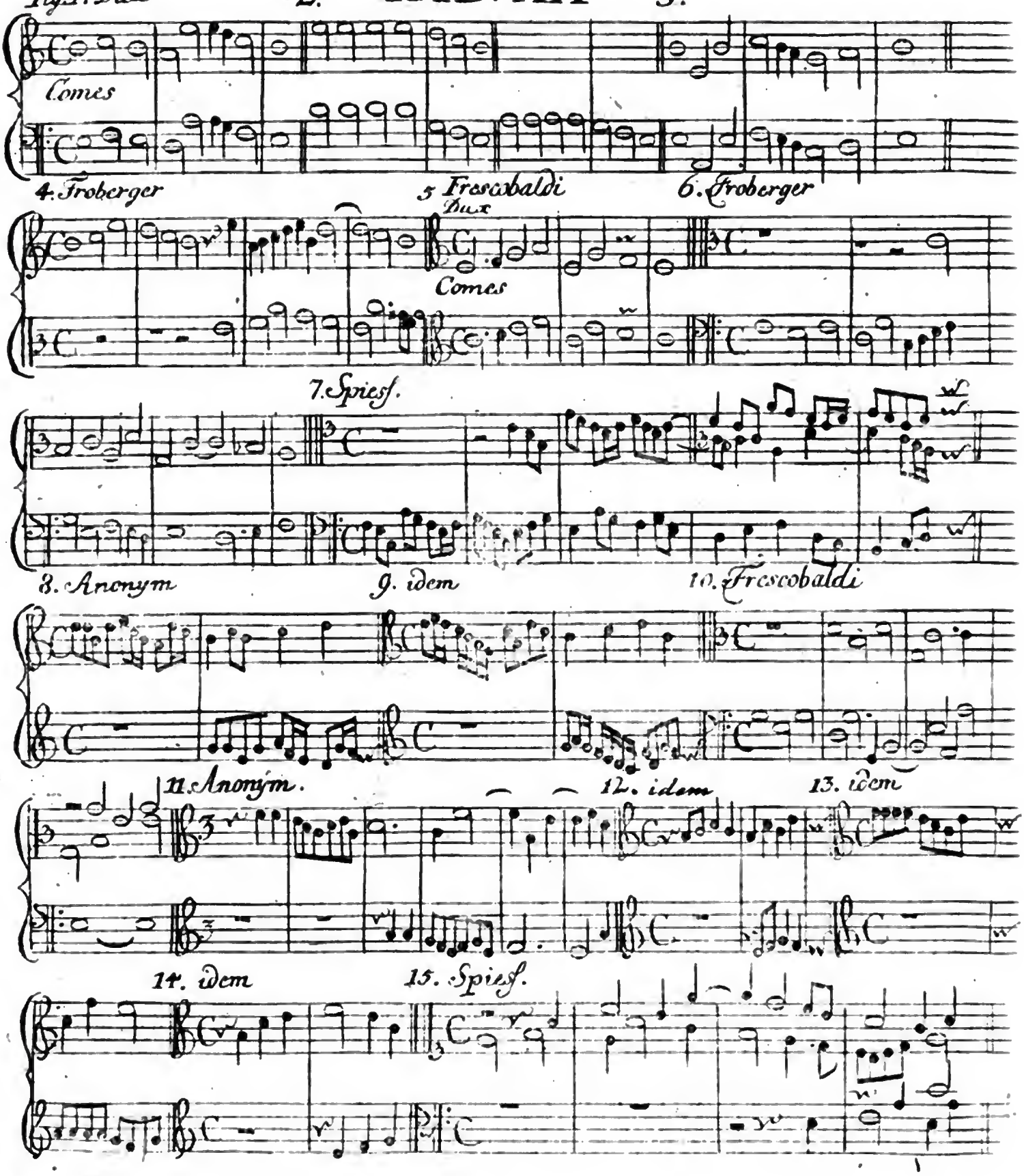
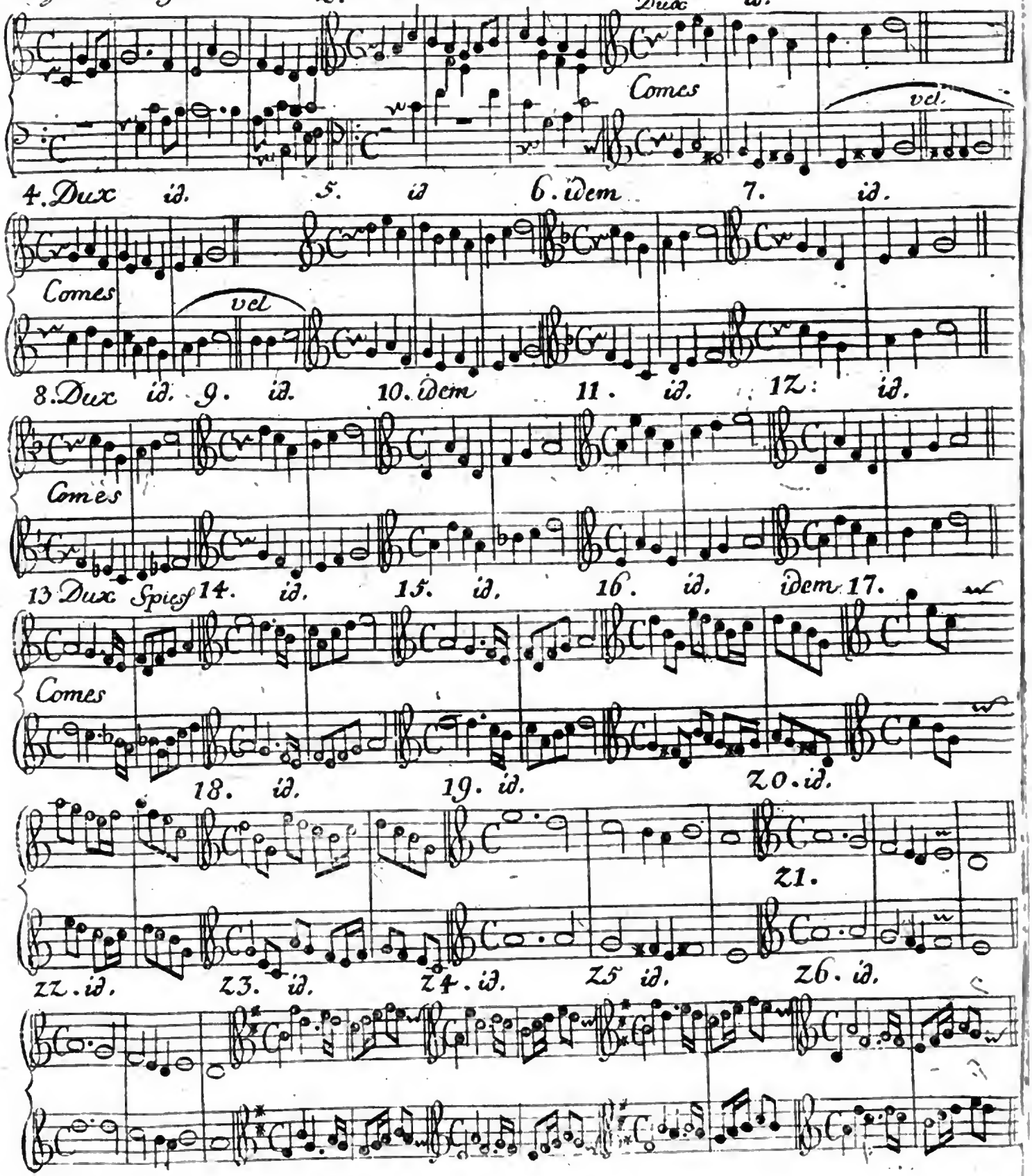


Fig. 1. Dux
2.
3.
Comes
4. Froberger
5 Frescobaldi
Dux
6. Froberger
Comes
7. Spiesf.
8. Anonym
9. idem
10. Frescobaldi
11. Anonym.
12. idem
13. idem
14. idem
15. Spiesf.

Fig. 1. Anonym 2. id. TAB XXI. 3. Werkmeister id.



1 P

Fig. 1. Dunglebert.

TAB: XXII.

2. Masson.

3. Bach

4. Eberlin

5. Bach.

6. Muffat

Digitized by Google

Fig 1. Kirnberger

TAB XXIII 2.

Muffat

Dux

Comes

3. Kuhnau

4 Fux

5. Eberlin

6 Kurlebusch.

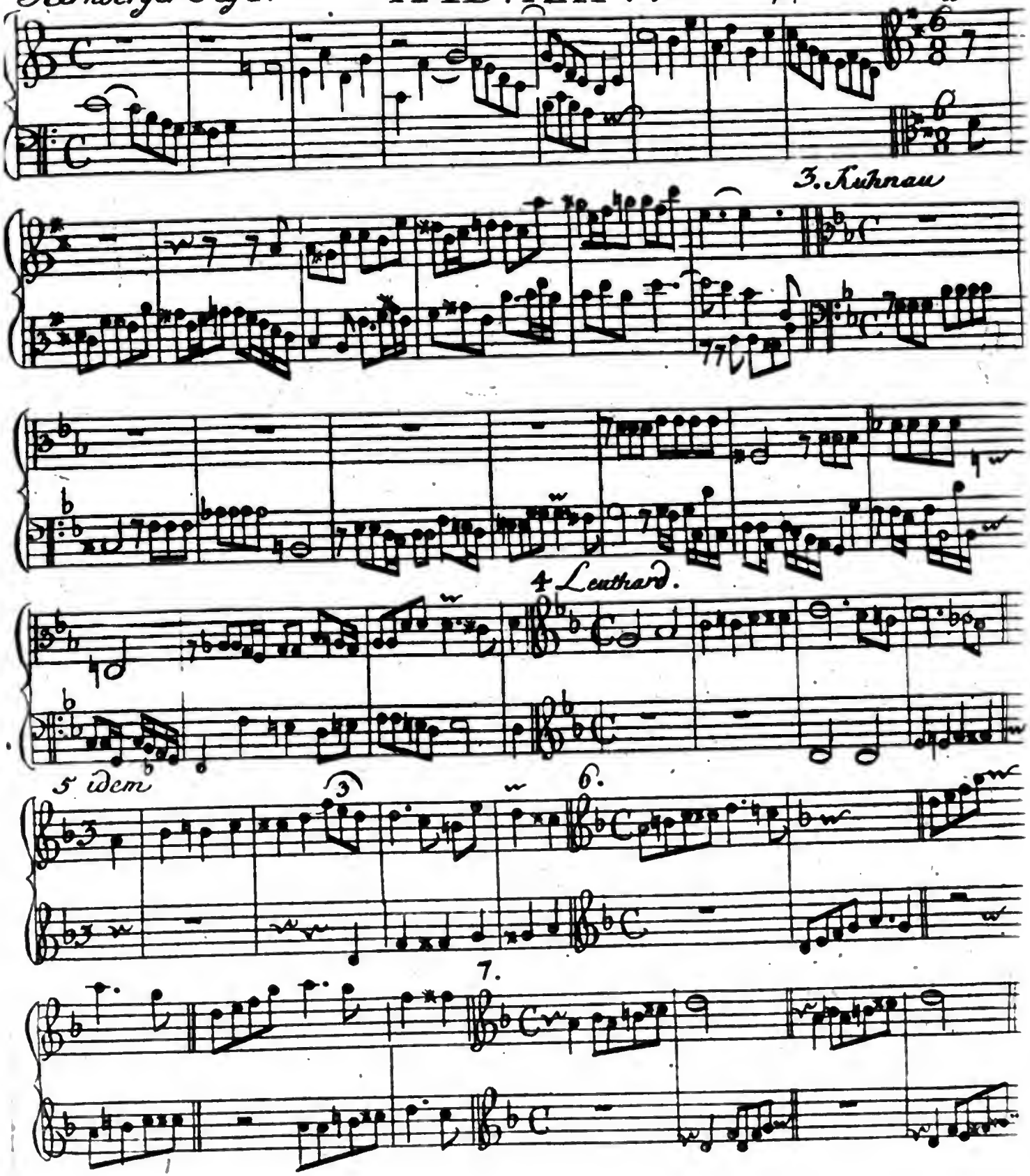
7. Händel

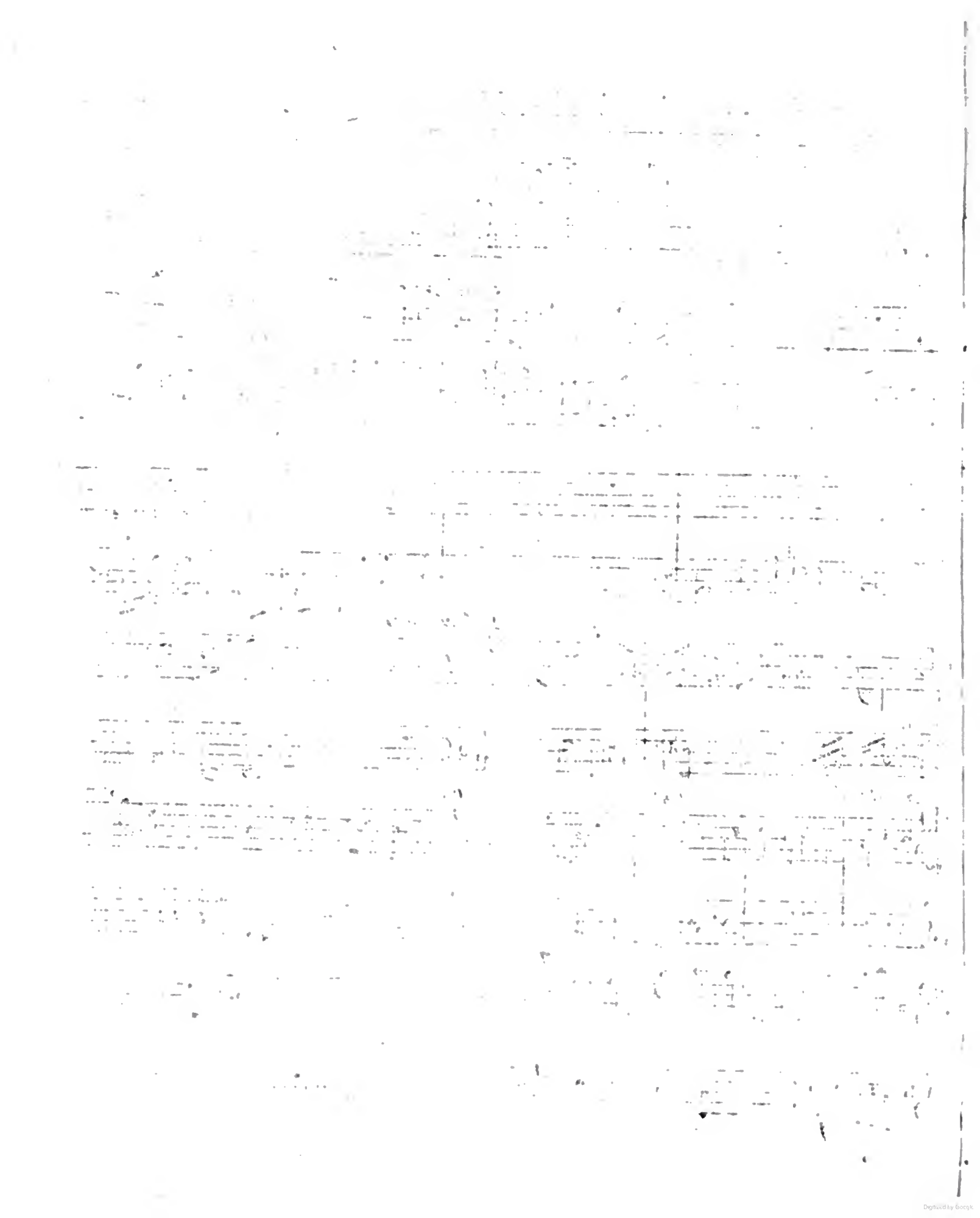
1. P.

Kirnberger Fig 1.

TAB: XXIV.

2. Muffat





TAB: XXV.

Fig. 1. Telemann

Dux

Comes

2. Frescobaldi

3. Bach

4. idem. Dux

Comes

5. Fux

6. idem

7. idem

8. Muffat

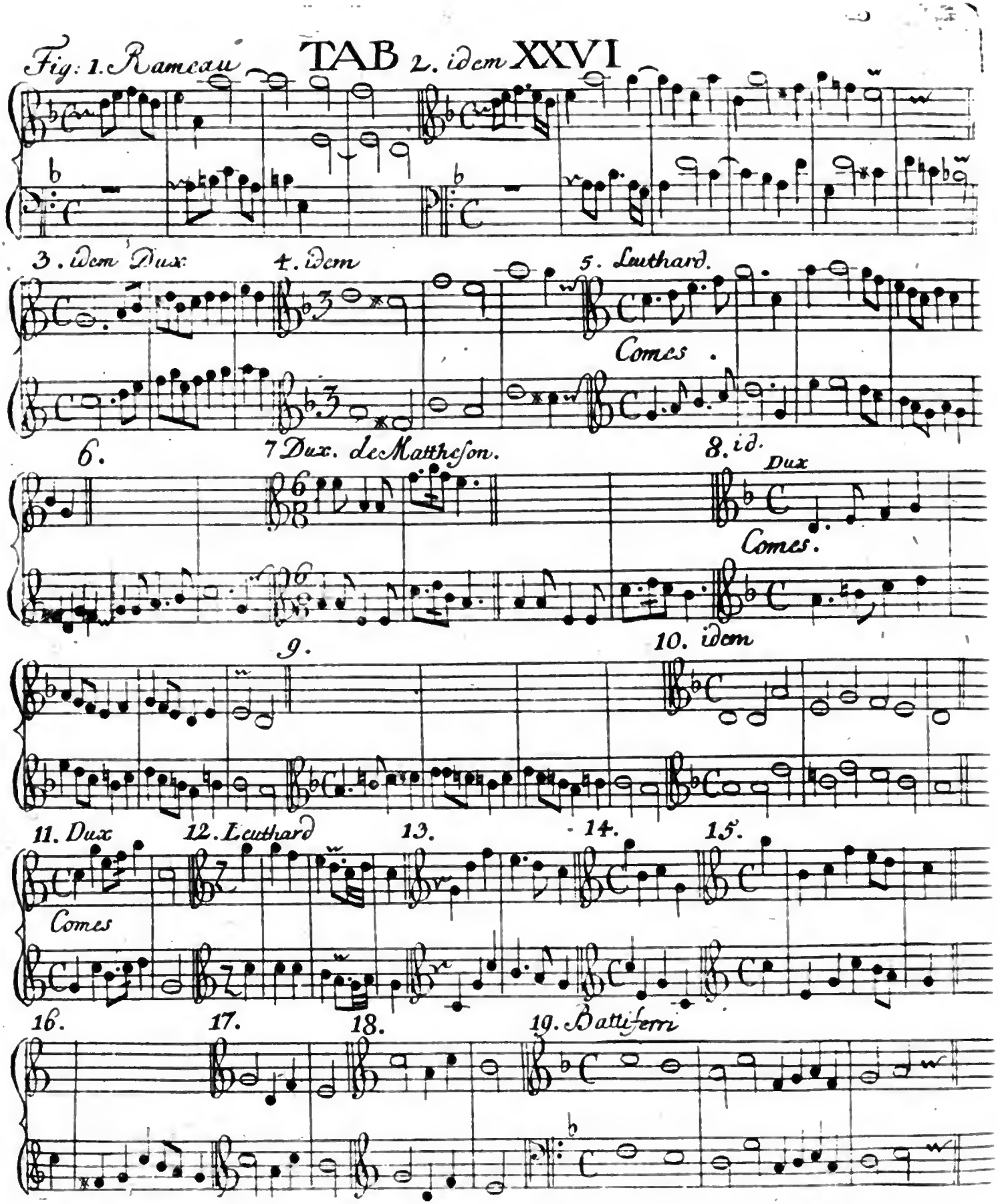


Fig: 1. Ramcau
TAB 2. idem XXVI
3. idem Dux:
4. idem
5. Lauthard.
Comes .
6.
7 Dux. de Matthefon.
8. id.
Dux
Comes.
9.
10. idem
11. Dux
12. Lauthard
13.
14.
15.
Comes
16.
17.
18.
19. Battiferri

TAB: XXVII.

Fig. 1. Pachelbel

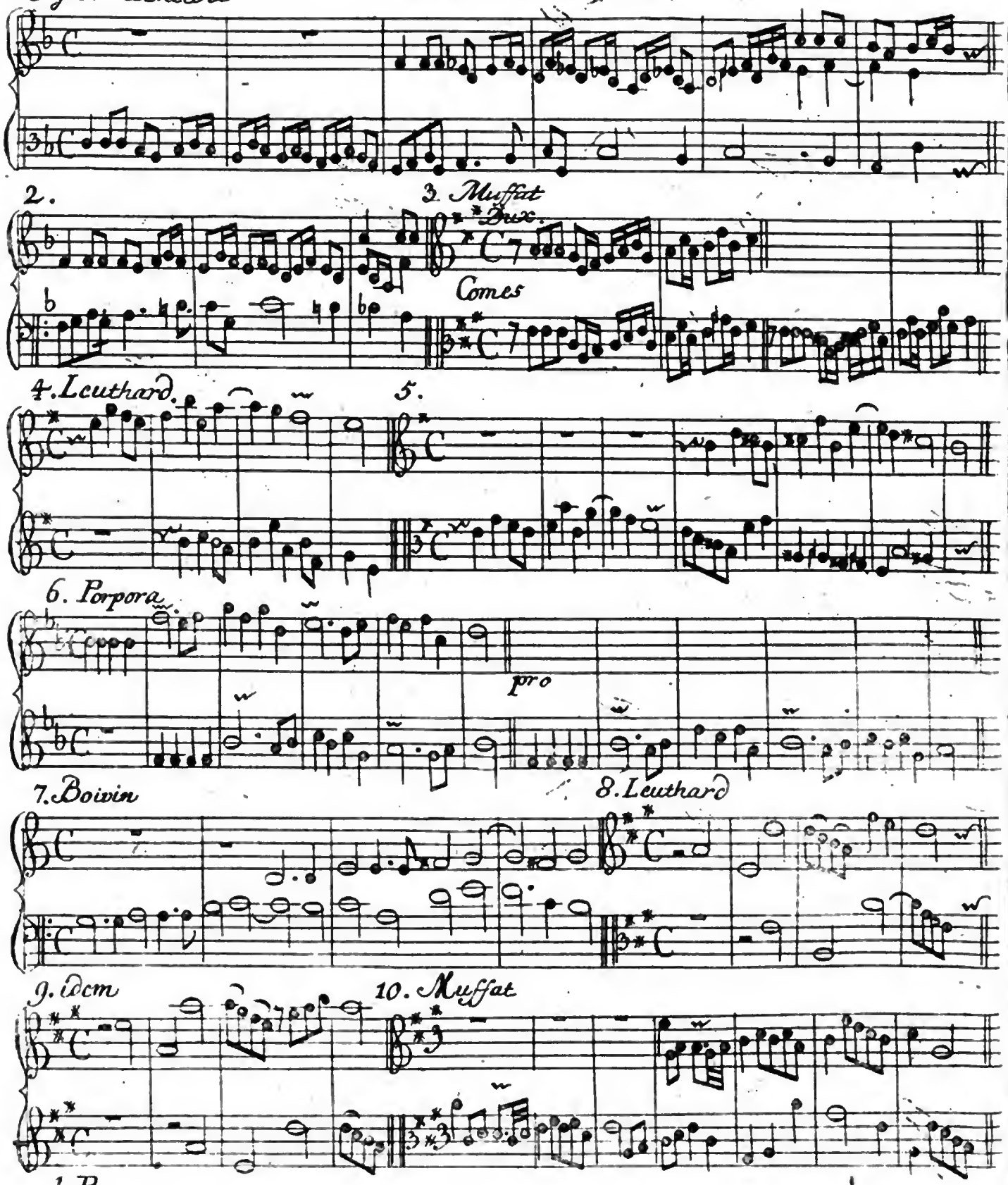
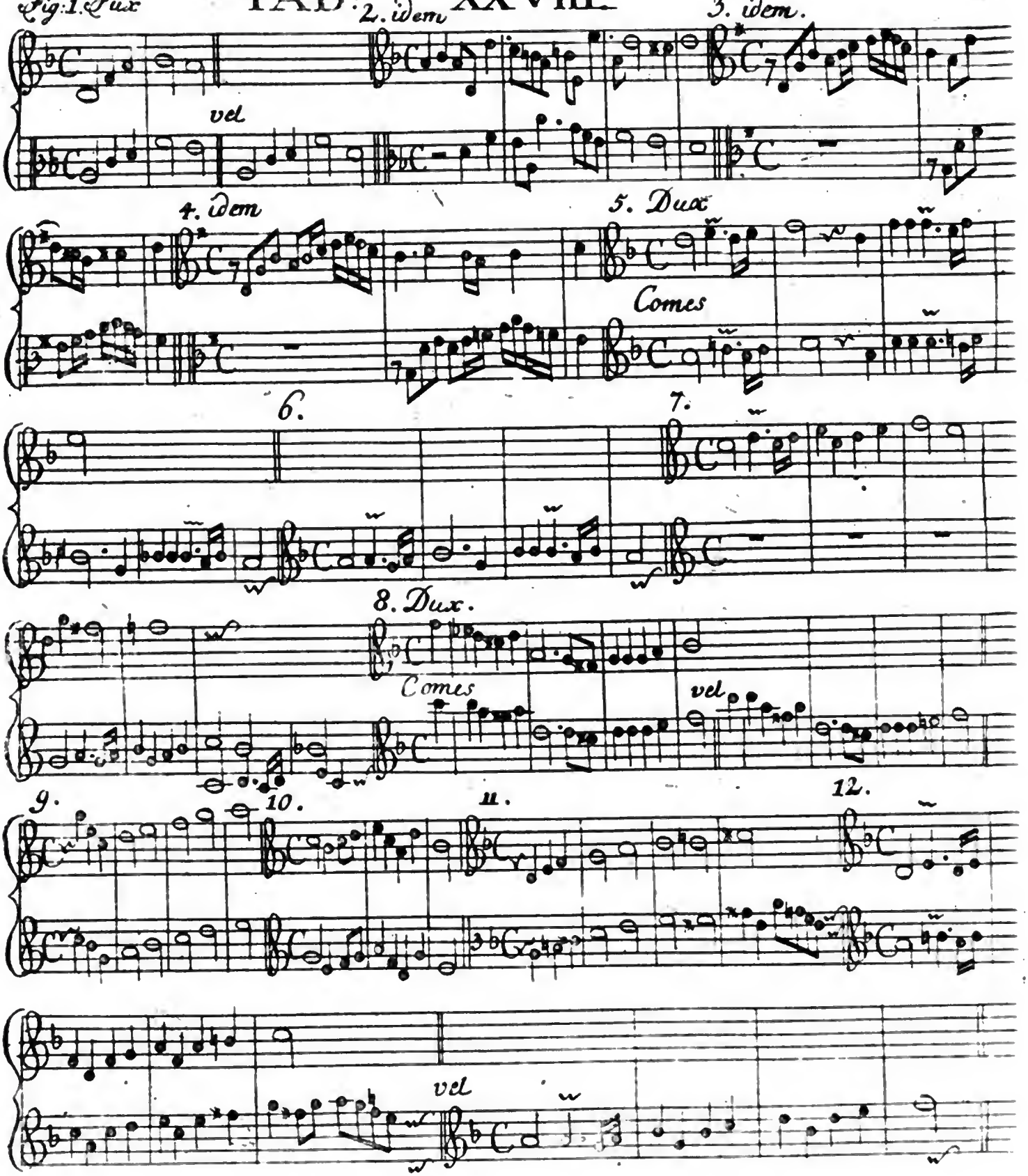
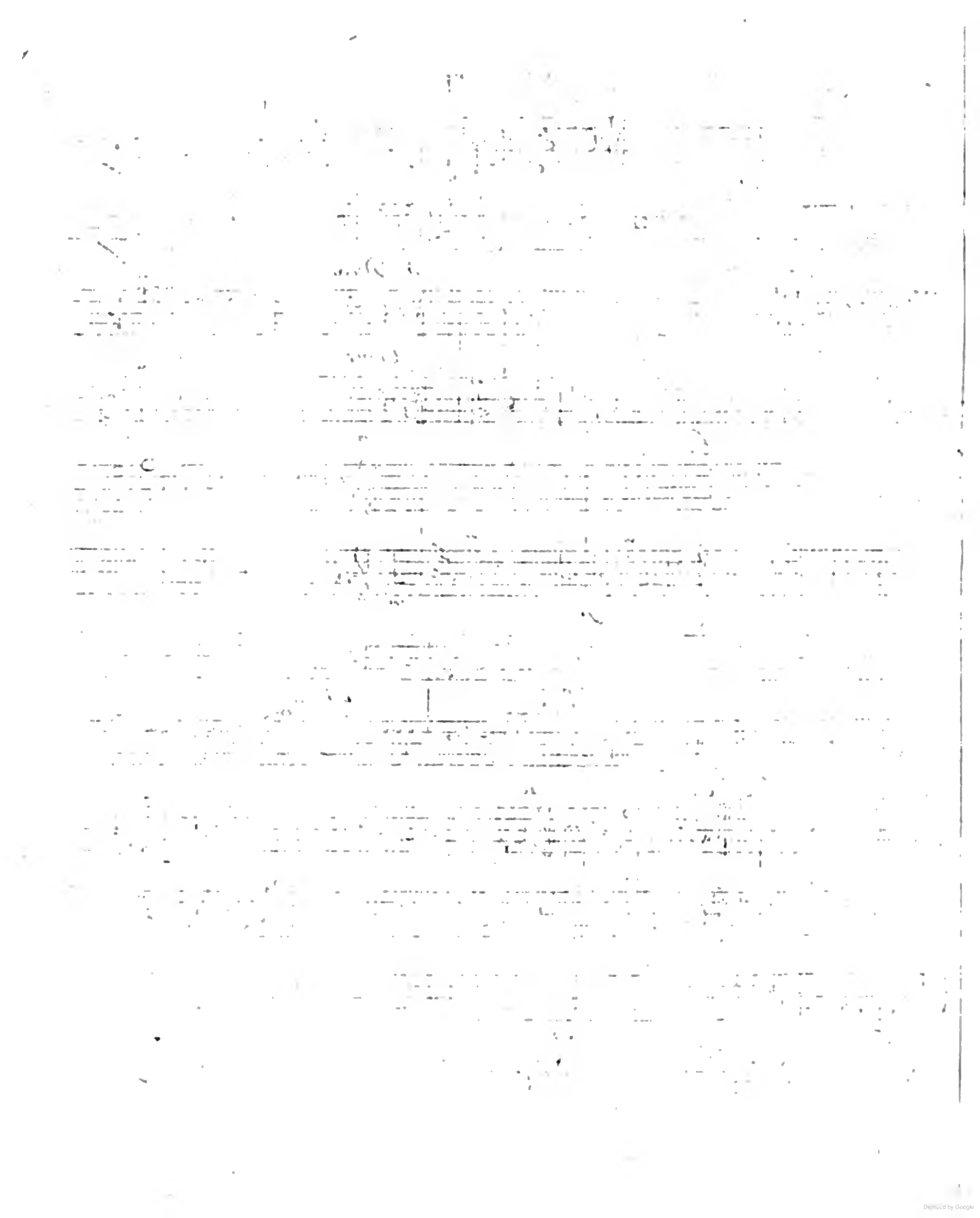


Fig: 1. Fux

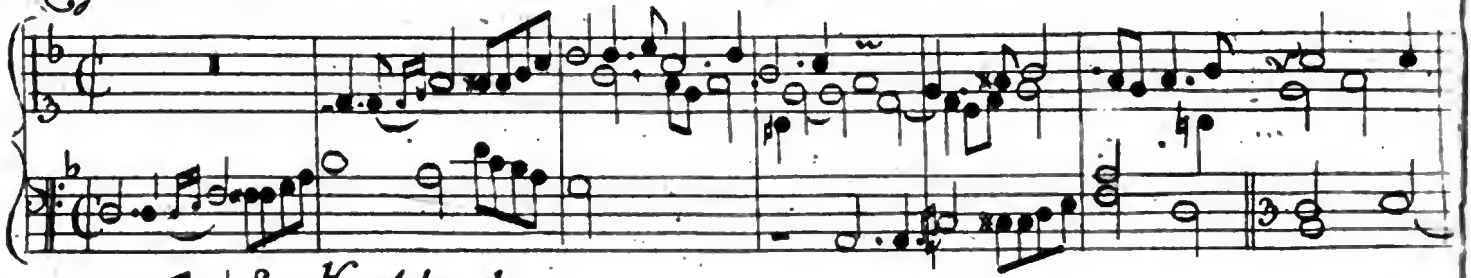
TAB: XXVIII.



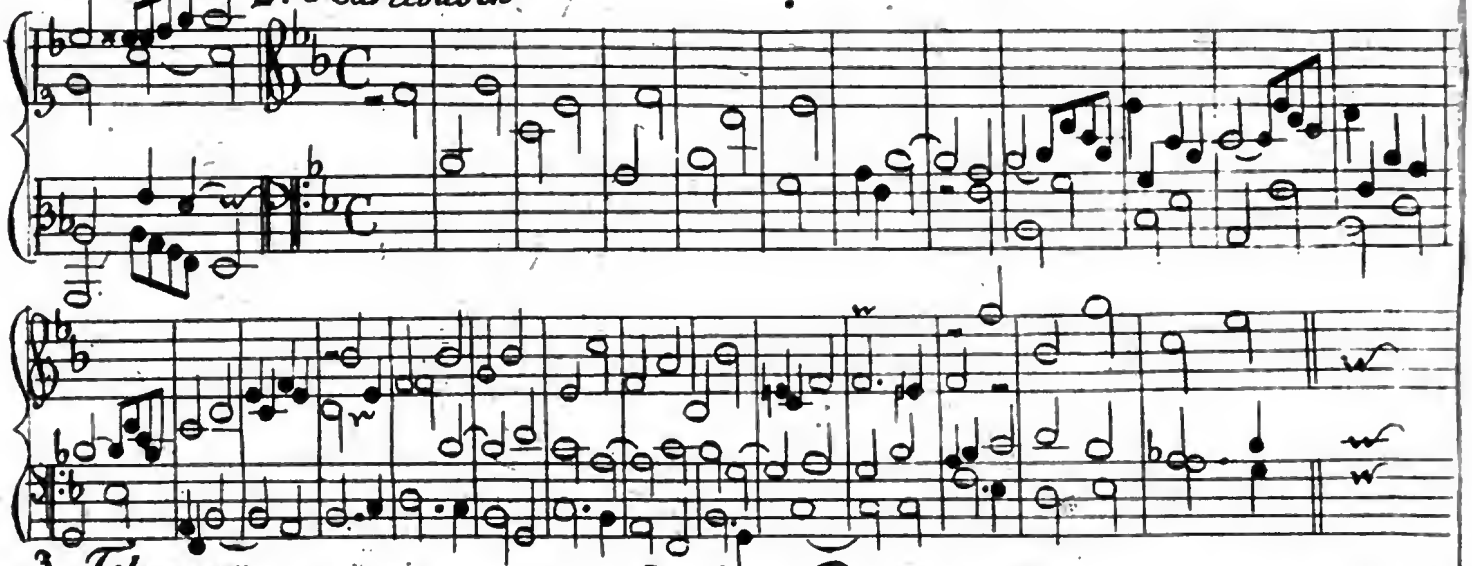


TAB:XXIX.

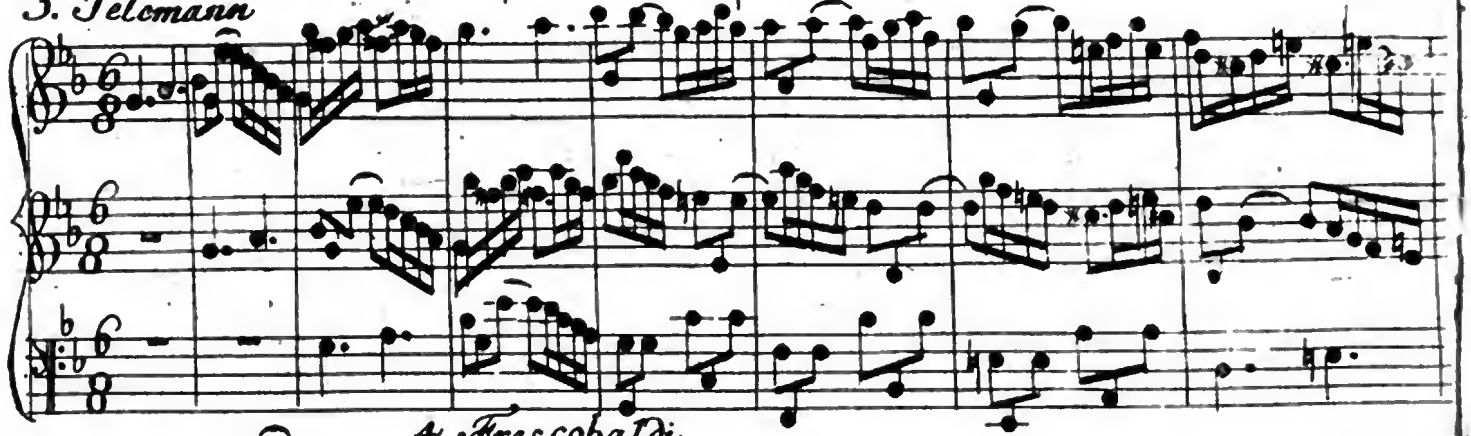
Fig:1. Boivin



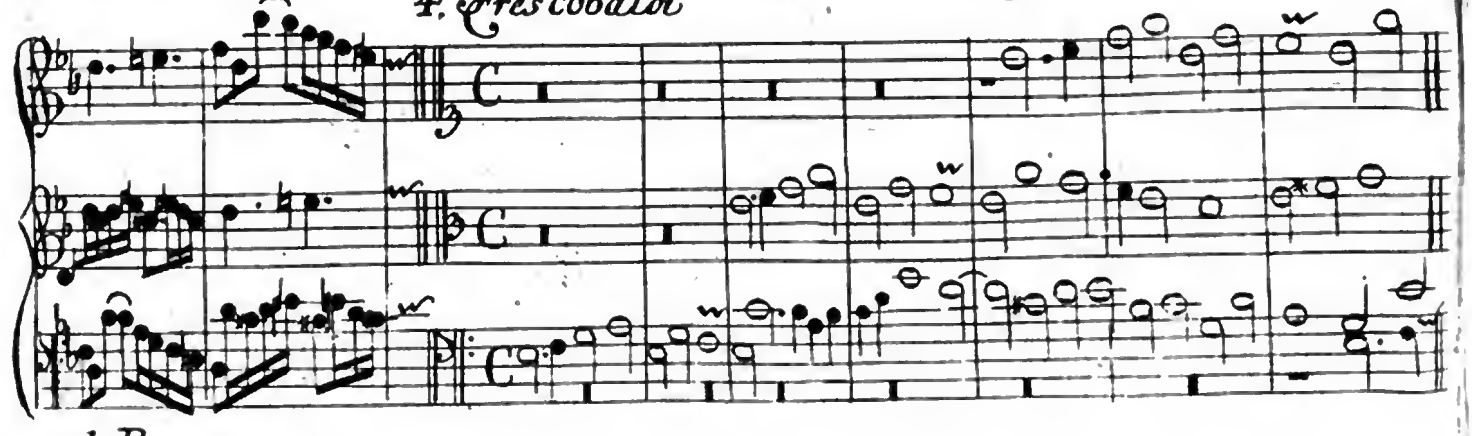
2. Kurtzbusch



3. Telemann



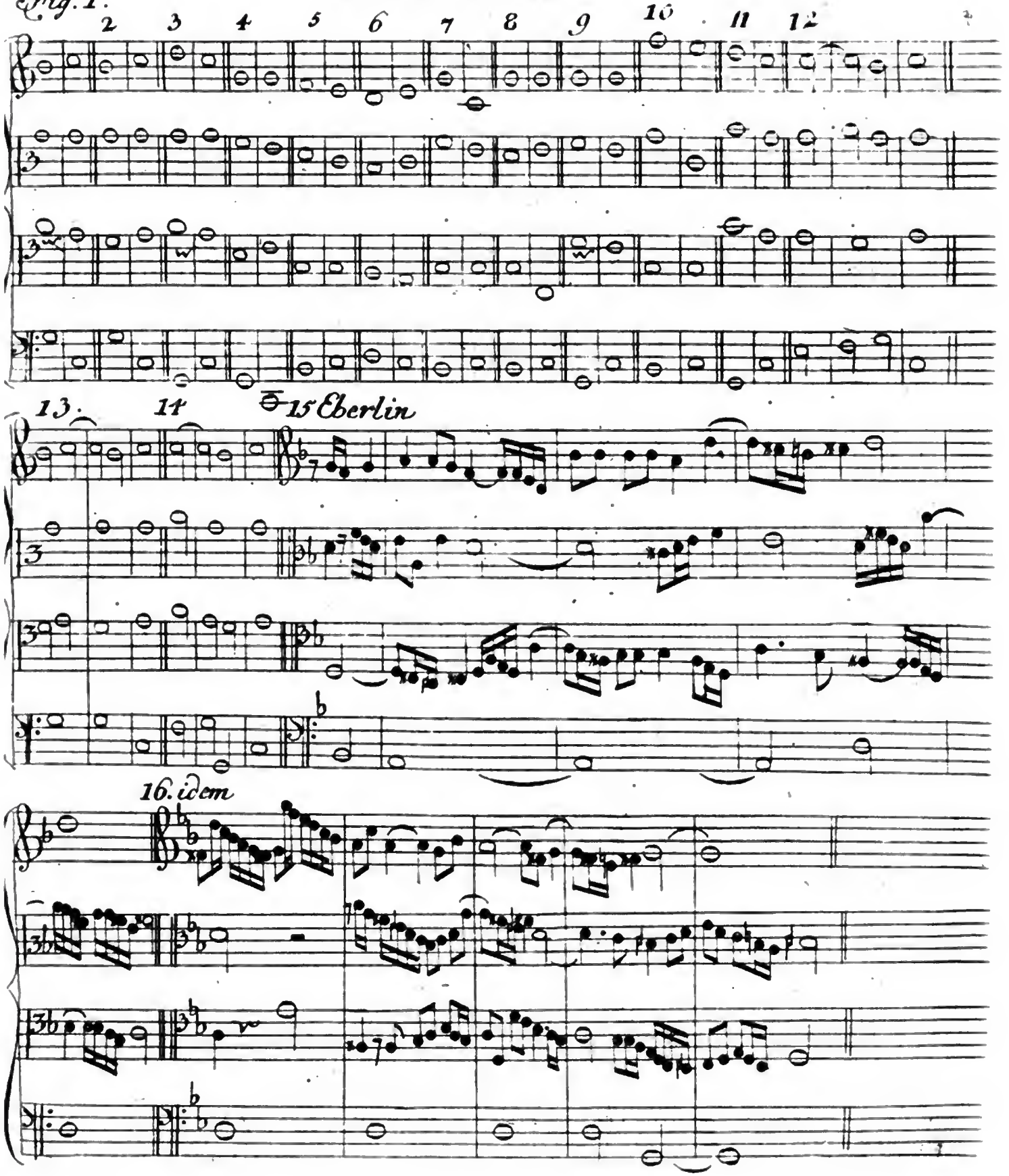
4. Frescobaldi

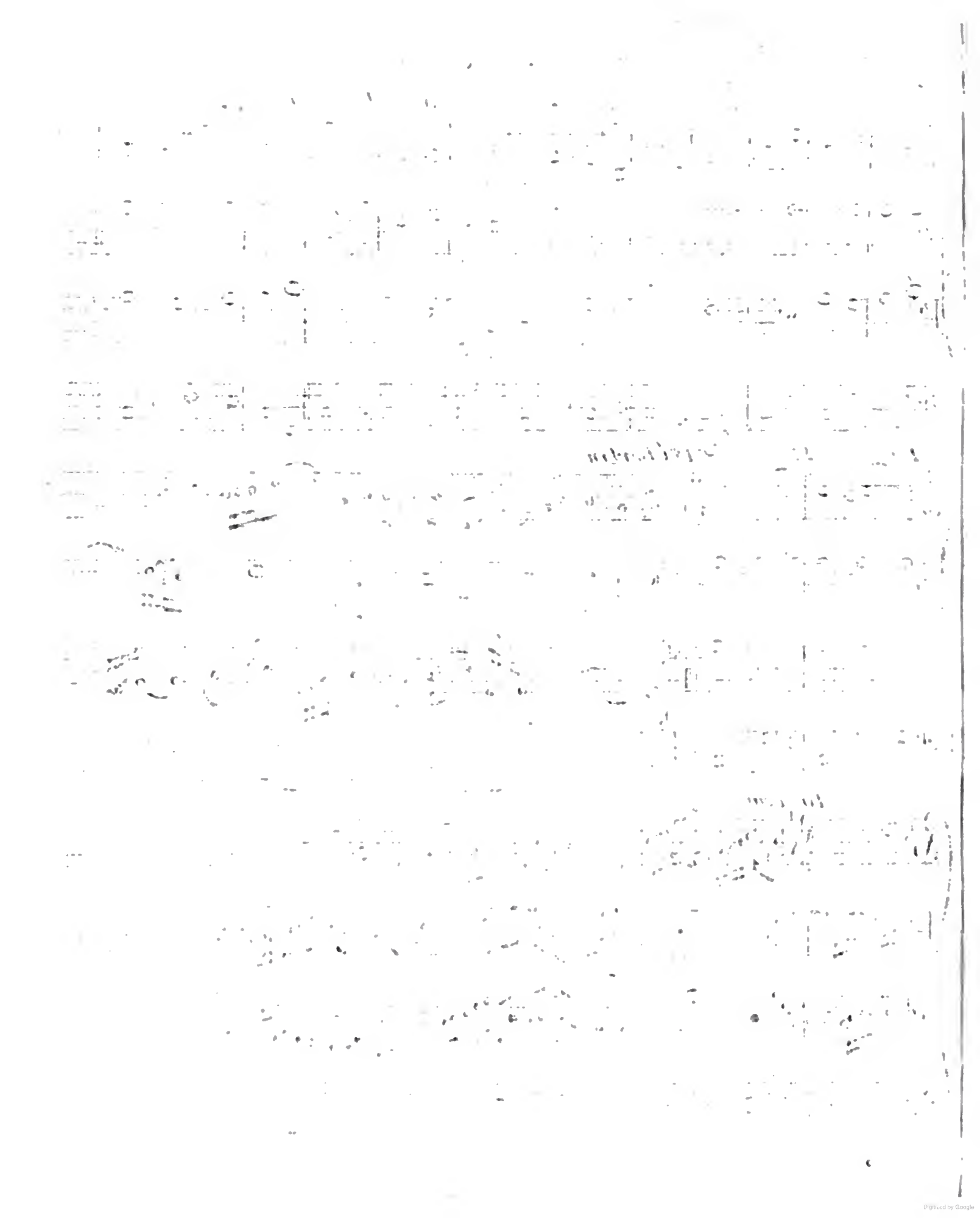


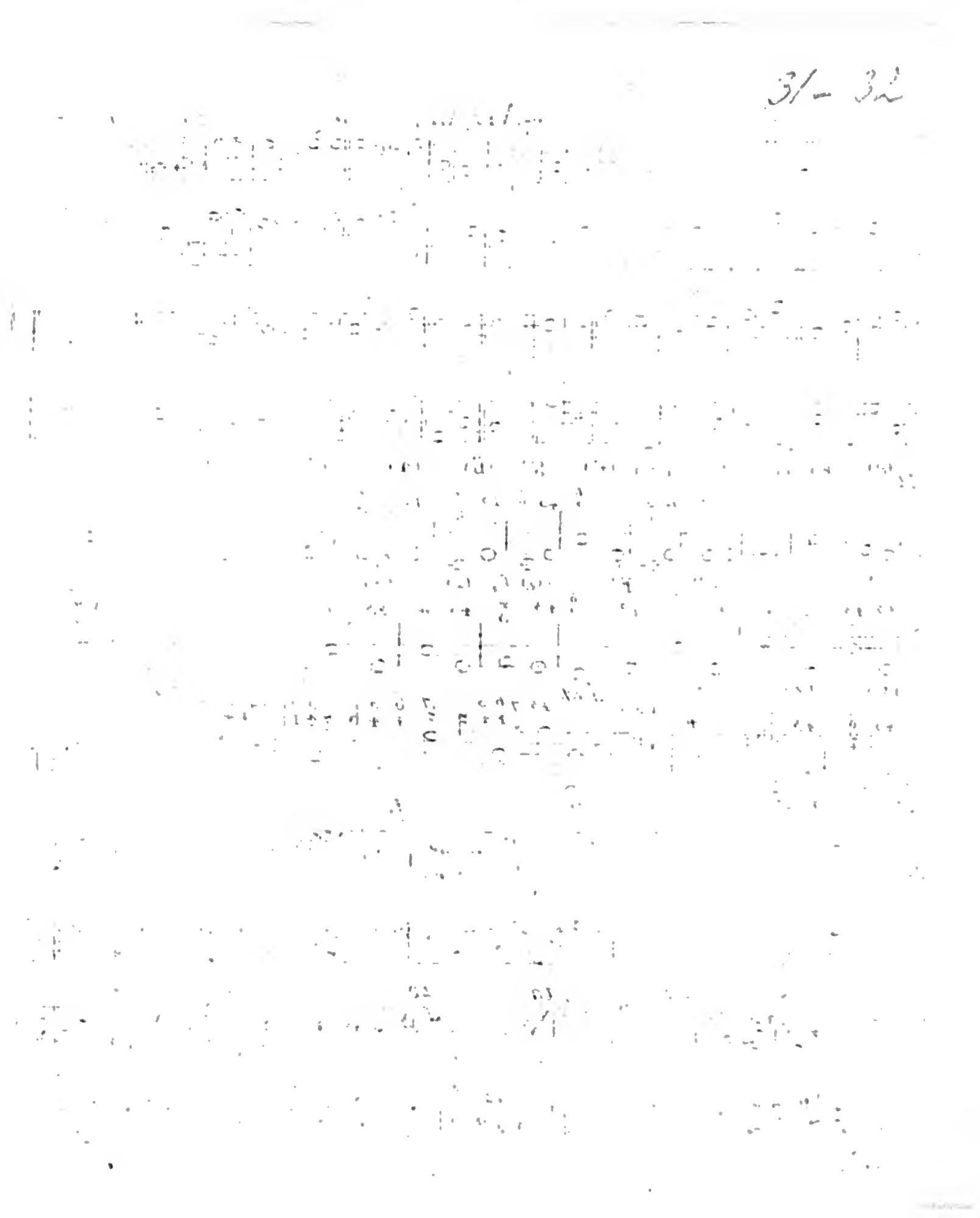
1. P.

TAB: XXX.

Fig. 1.

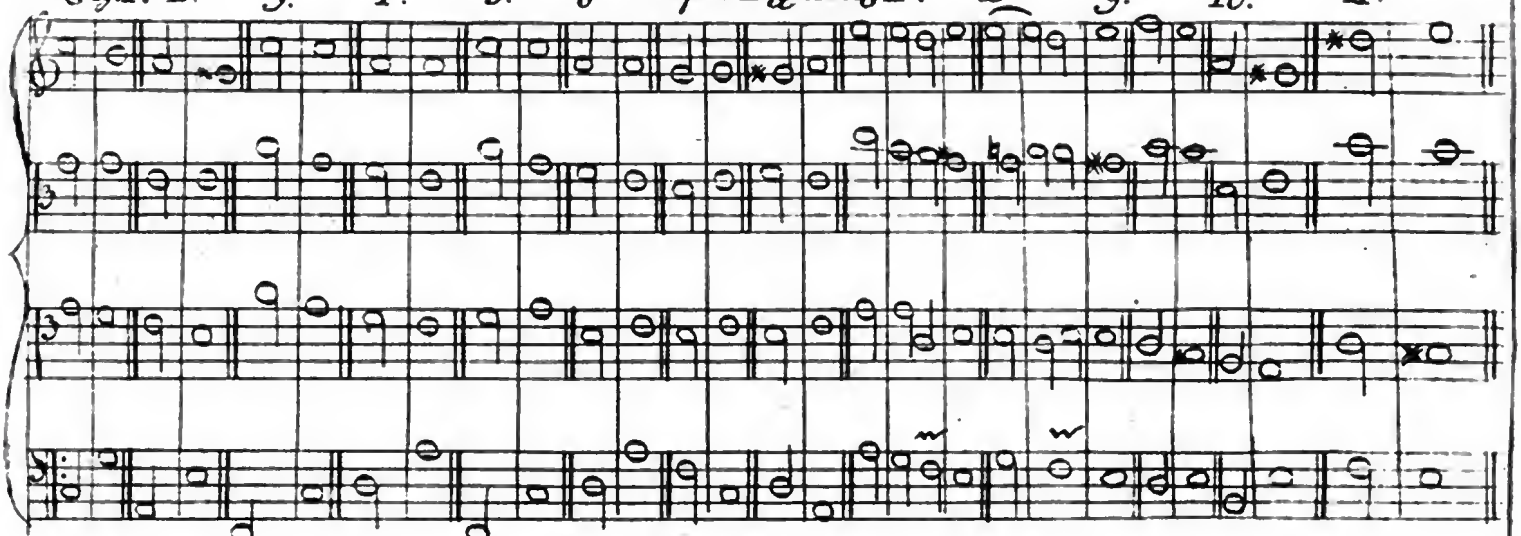




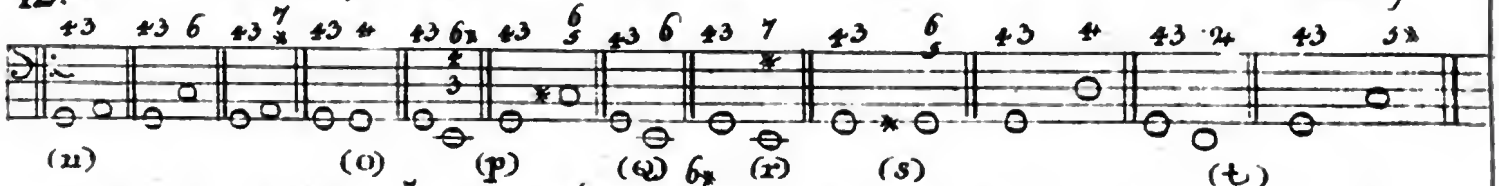


TAB. XXXI.

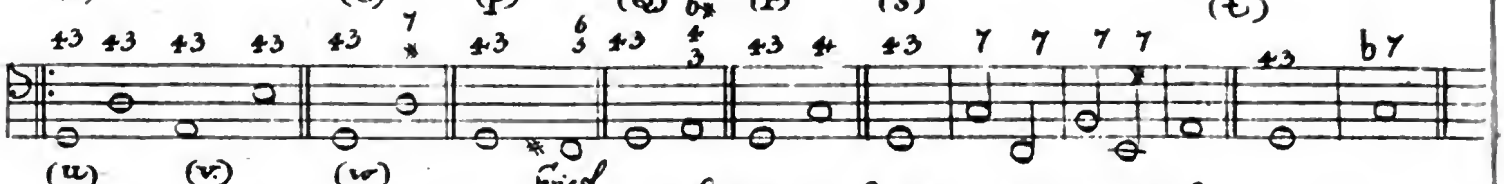
Fig: 1. 2. 3. 4. 5. 6. it. 7. 8. it. 9. 10. 11.



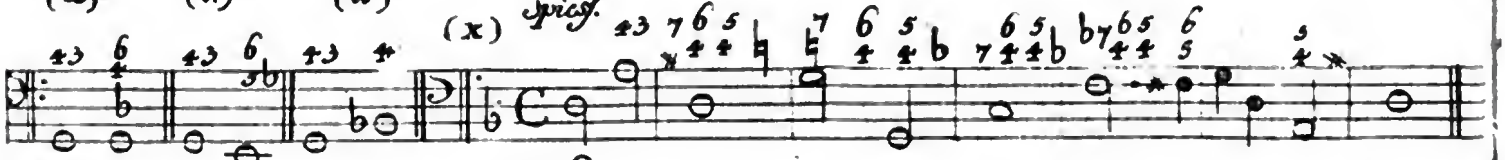
12. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (m) 9



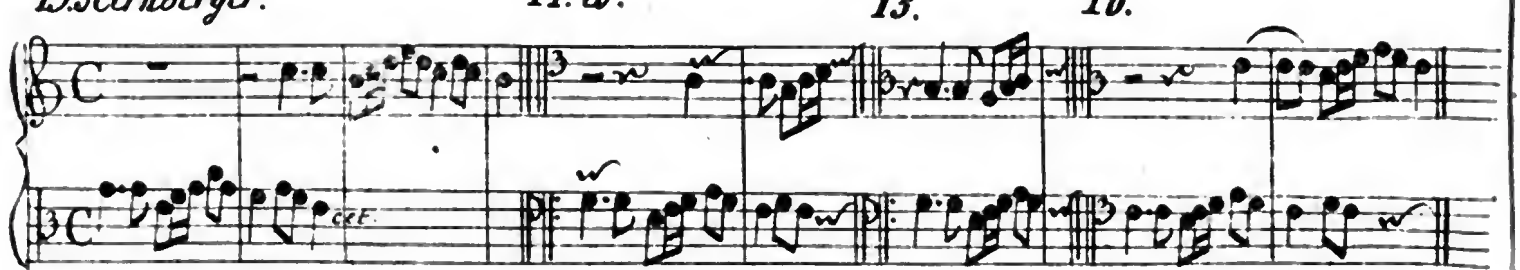
(n) (o) (p) (q) (r) (s) (t)



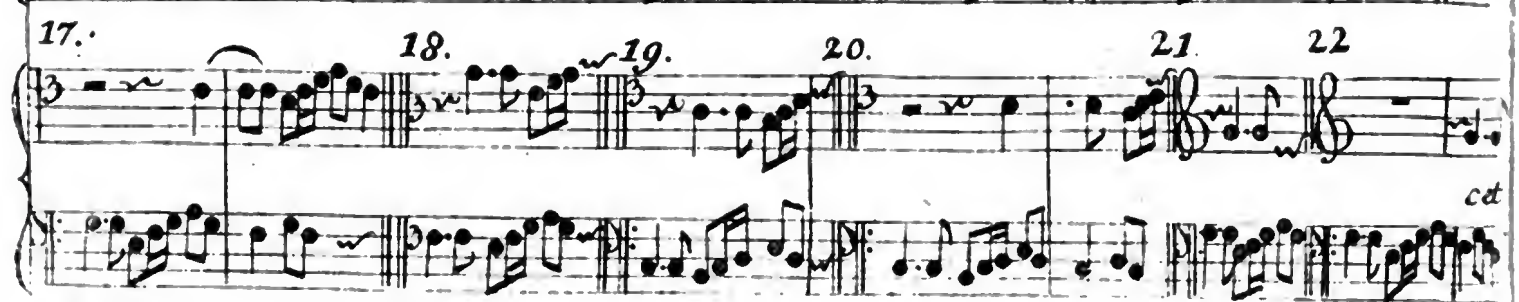
(u) (v) (w) (x) Spicf.



13. Kirnberger. 14. id. 15. 16.



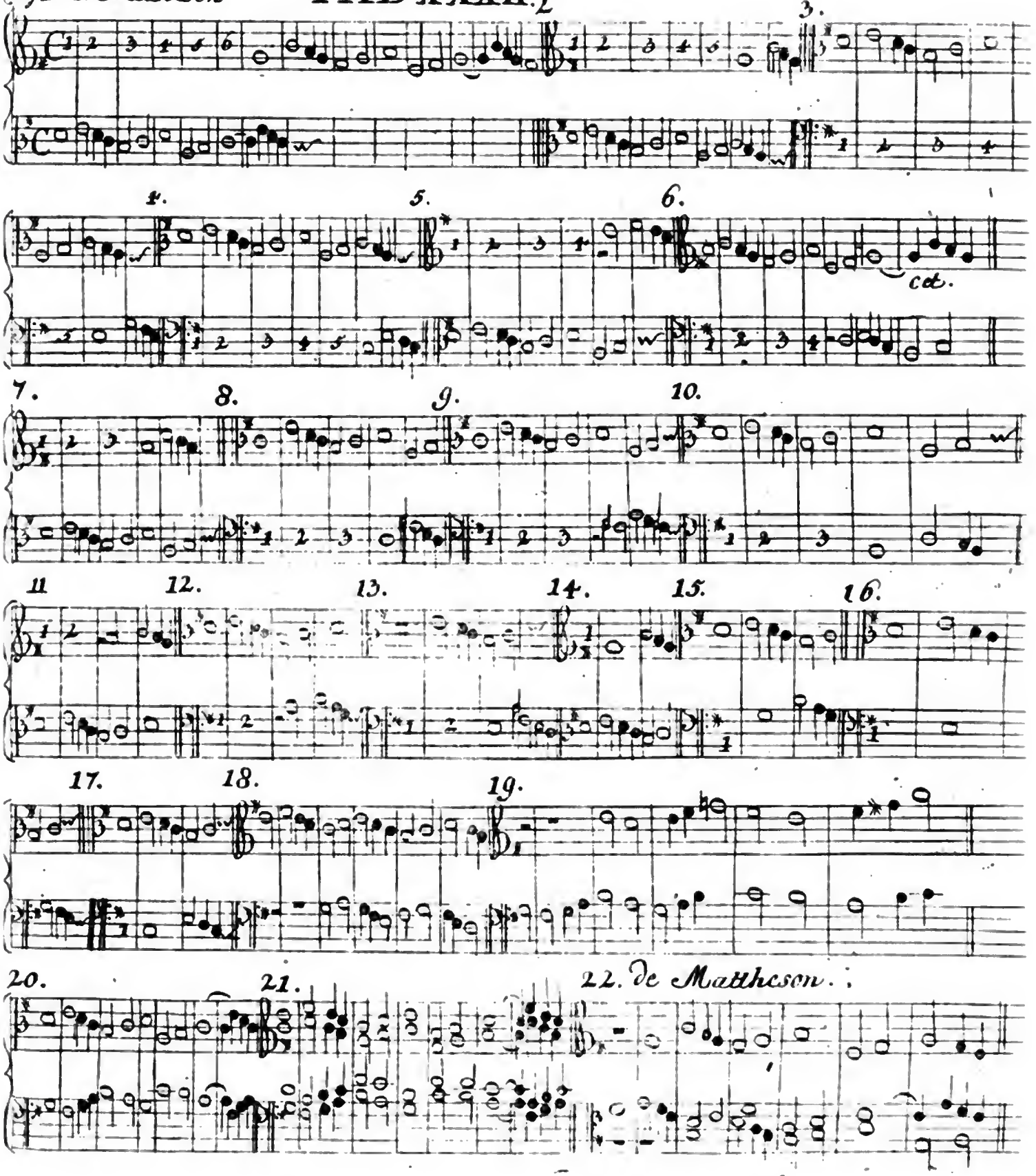
17. 18. 19. 20. 21. 22.



1. P.

Fig. 1 de Mattheson

TAB. XXXII. 2



Digitized by Google

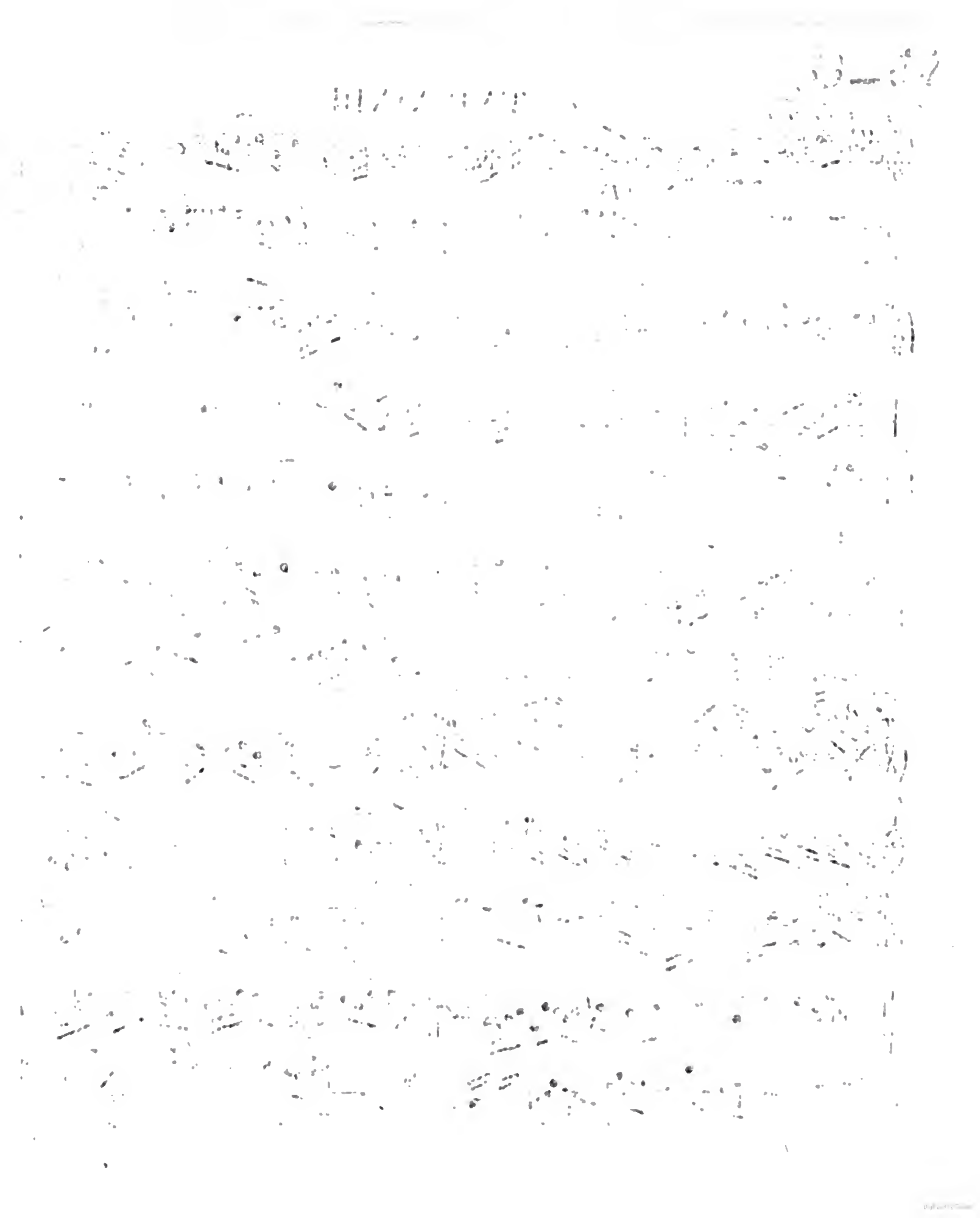
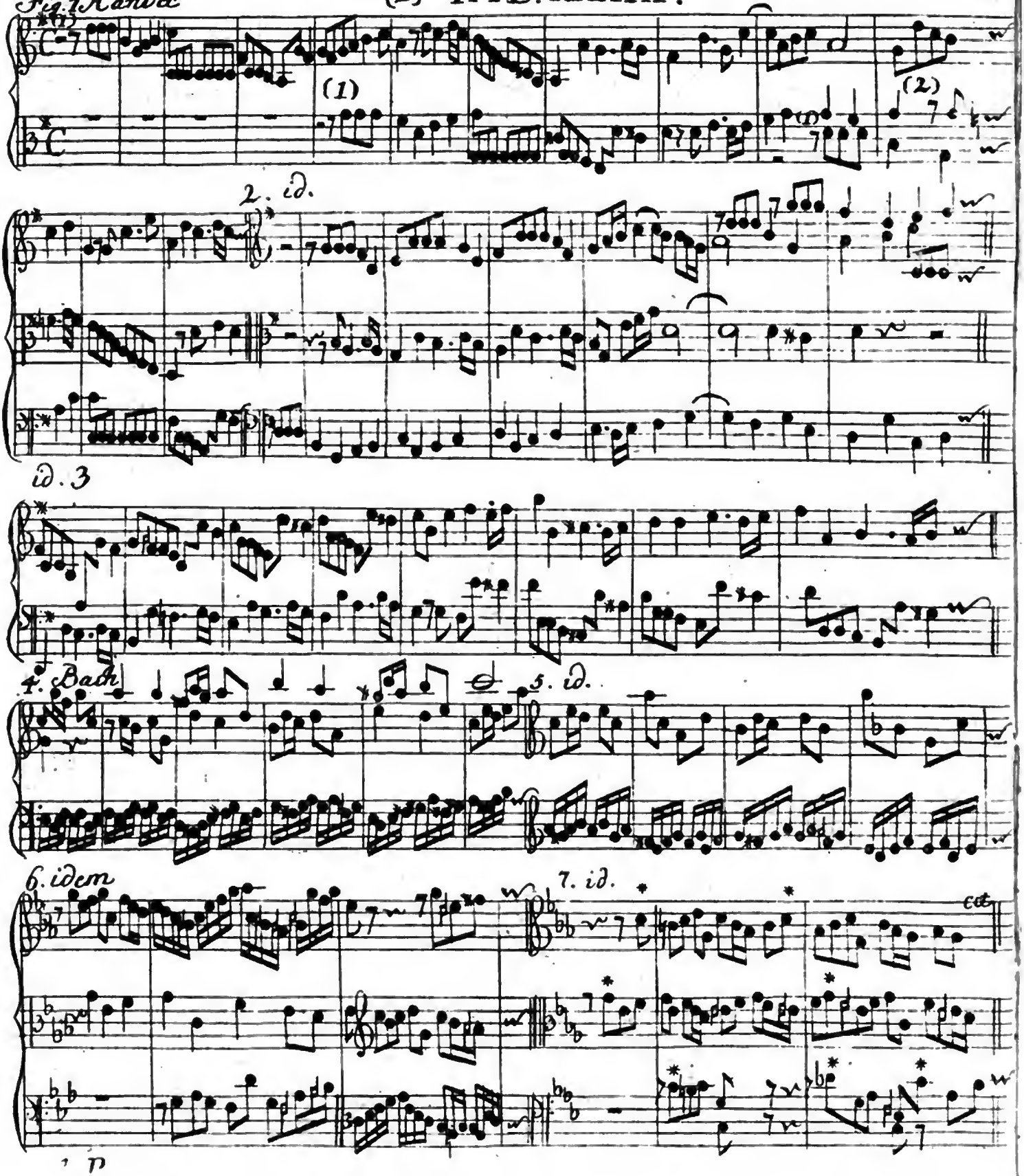


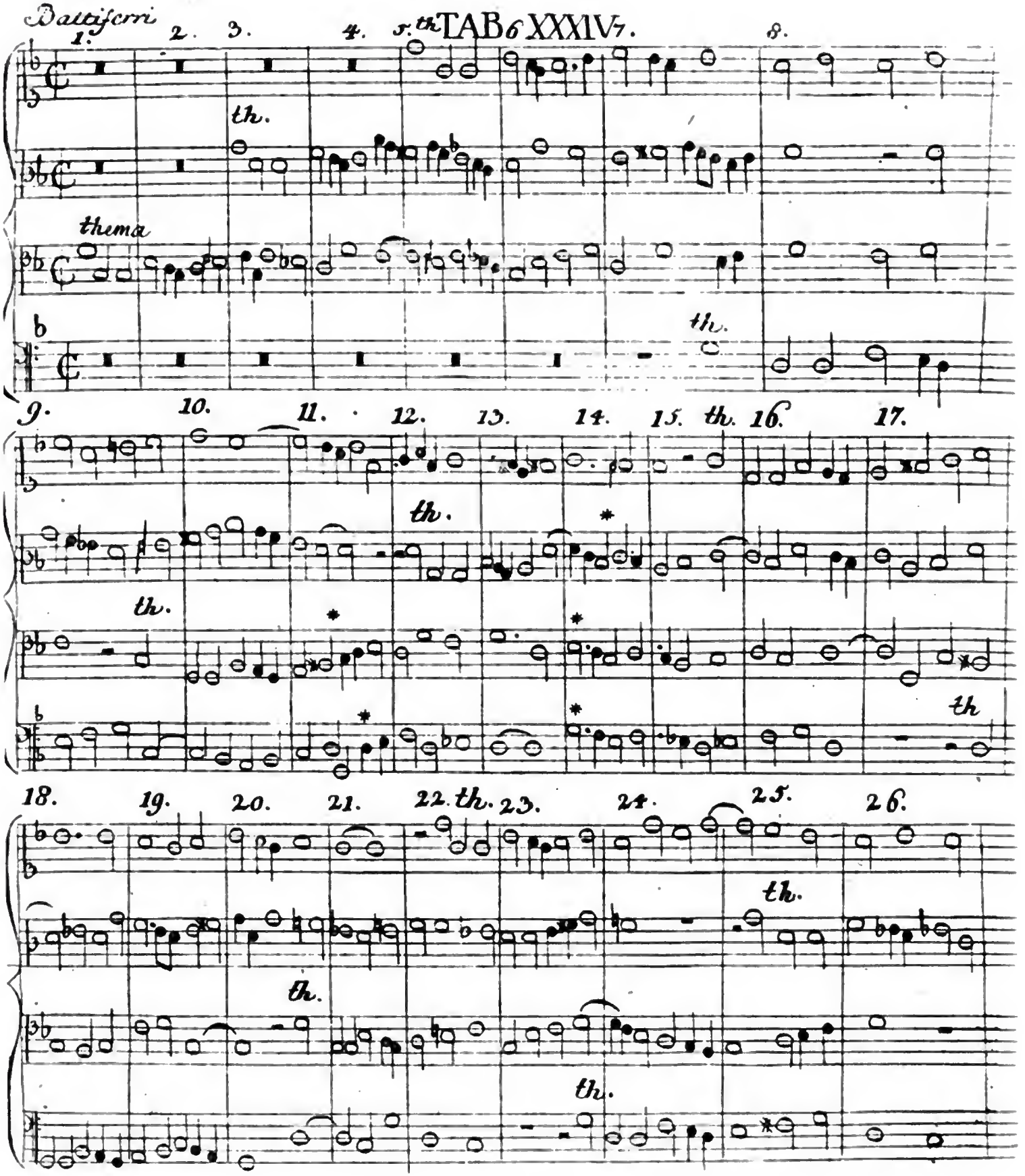
Fig. 1 Händel

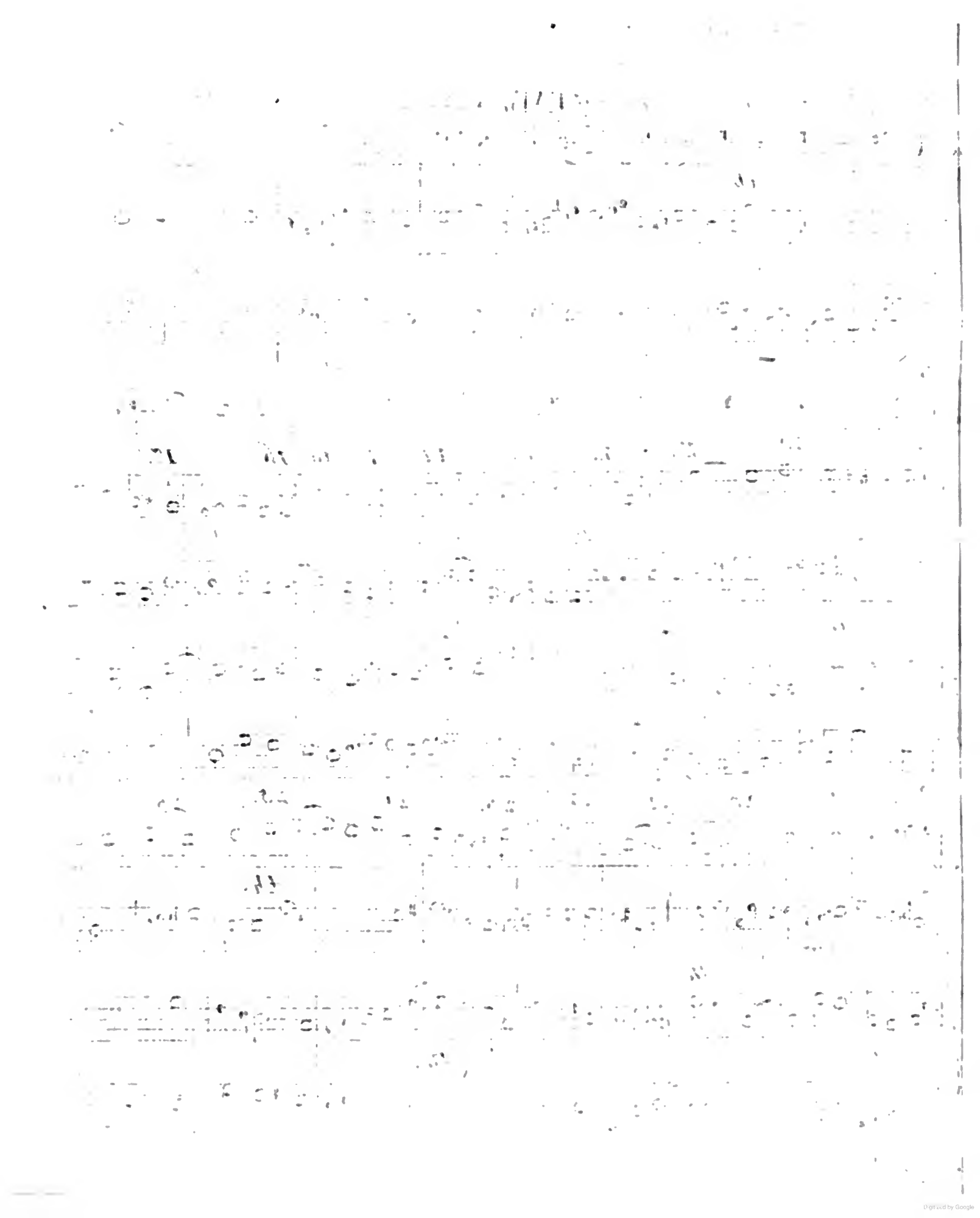
(2) TAB. XXXIII.



Battiferri

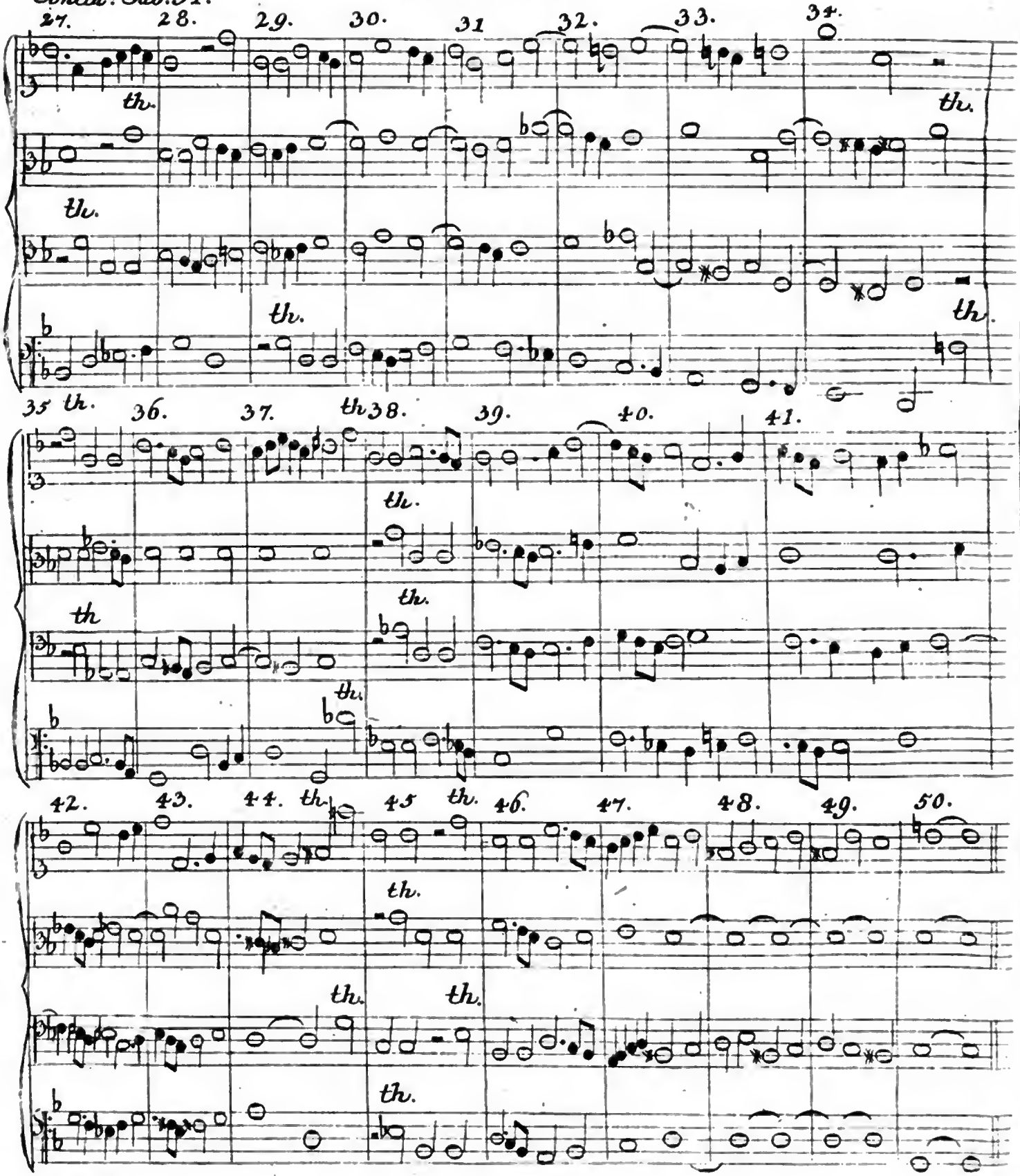
TAB 6 XXXIV 7.





TAB XXXV.

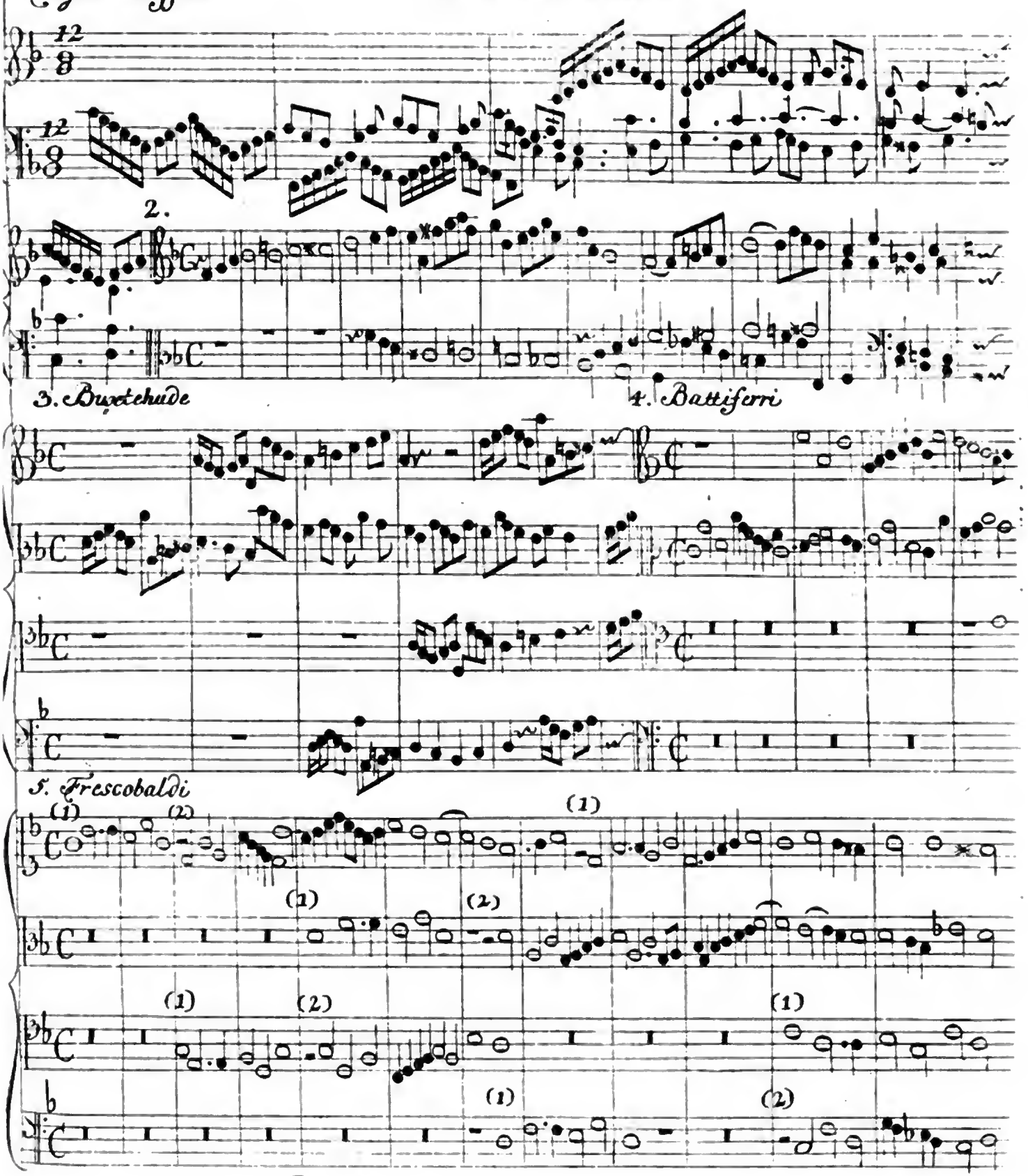
Contin: Tab. 34.



1. P.

TAB. XXXVI.

Fig. 1 Muffat.



Figa Telemon

TAB: XXXVII.

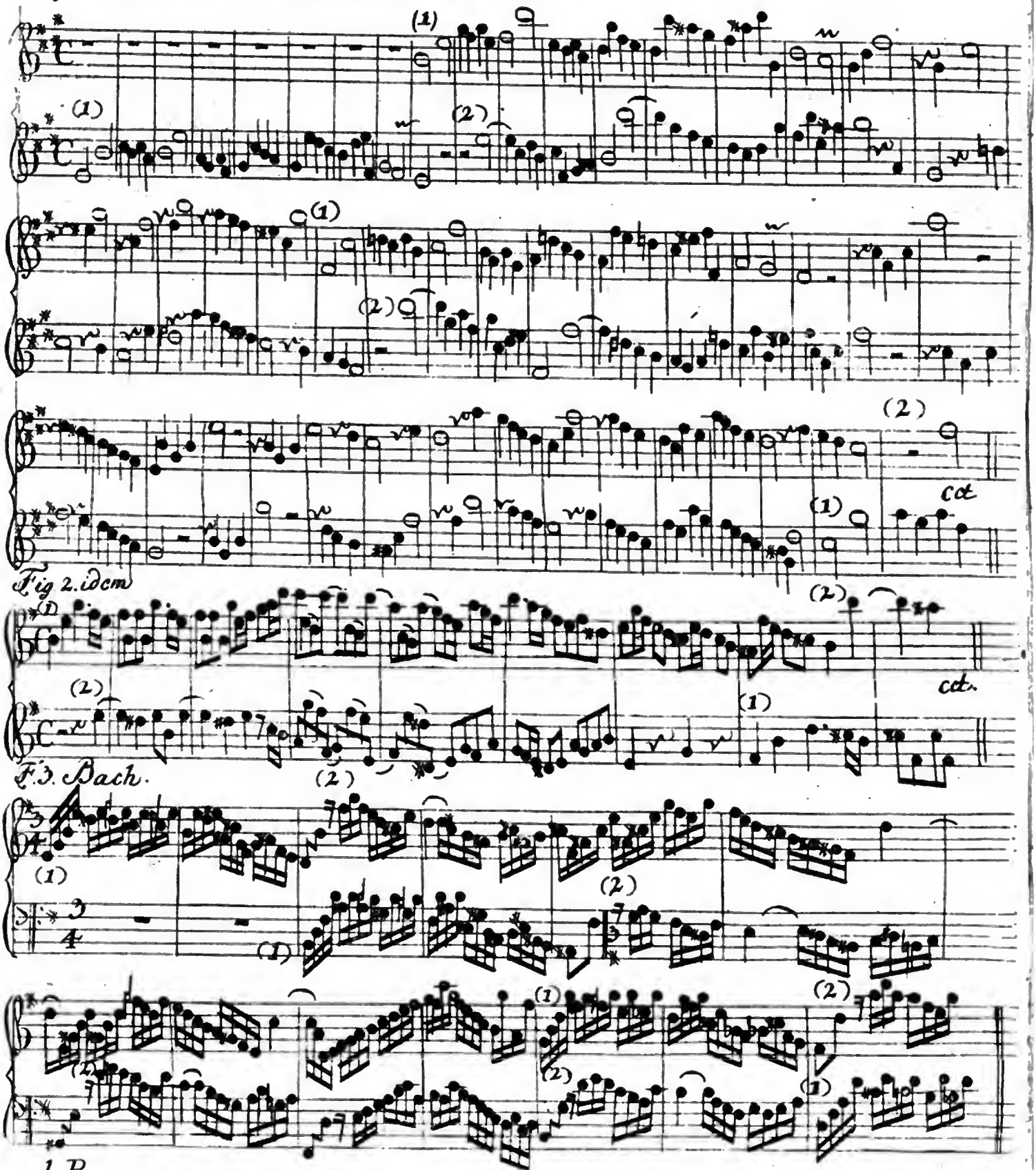
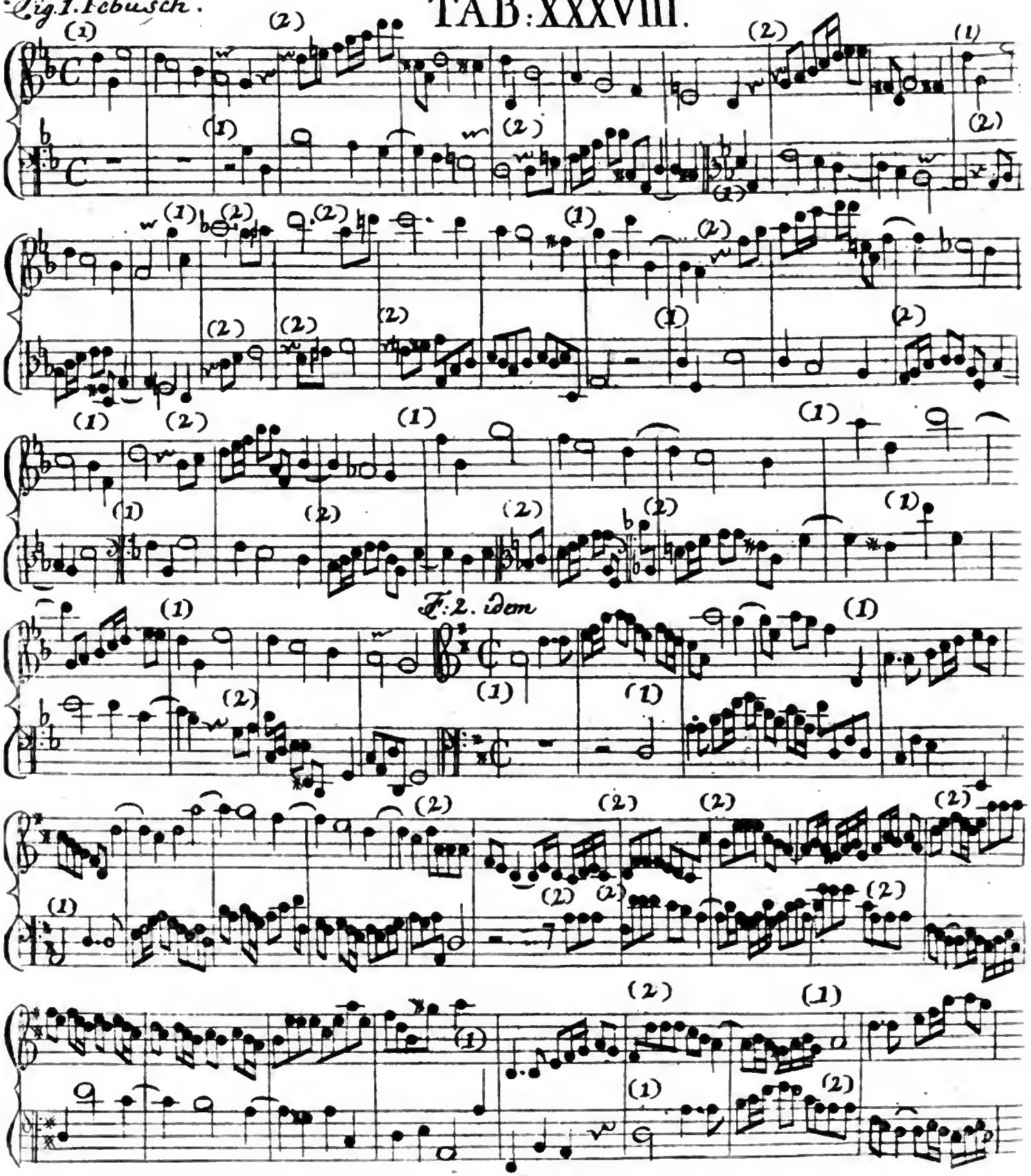
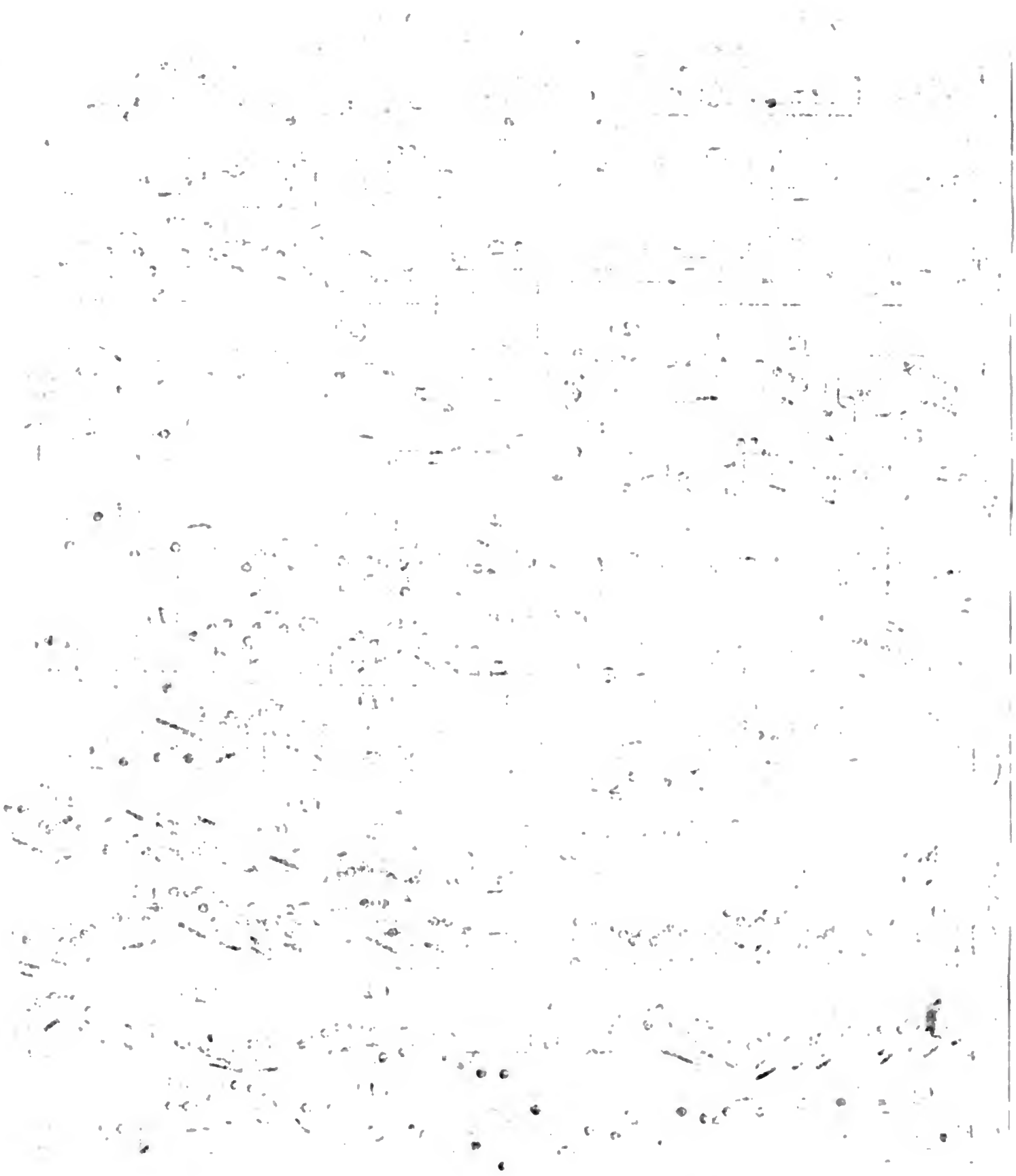


Fig. 1. Pebusch.

TAB: XXXVIII.

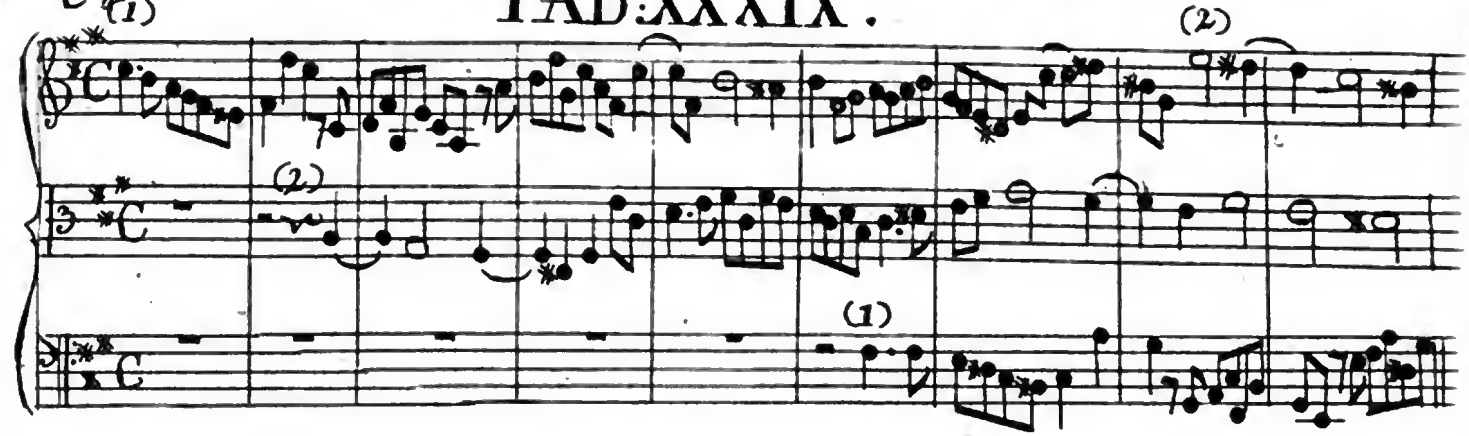




EXHIBIT

Fig: 1. Händel

TAB: XXXIX.



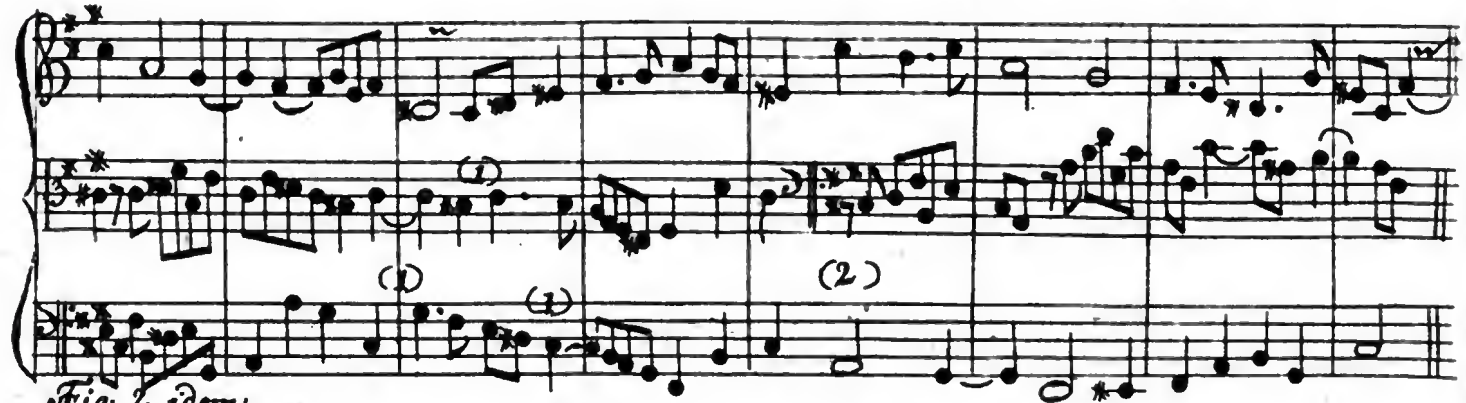
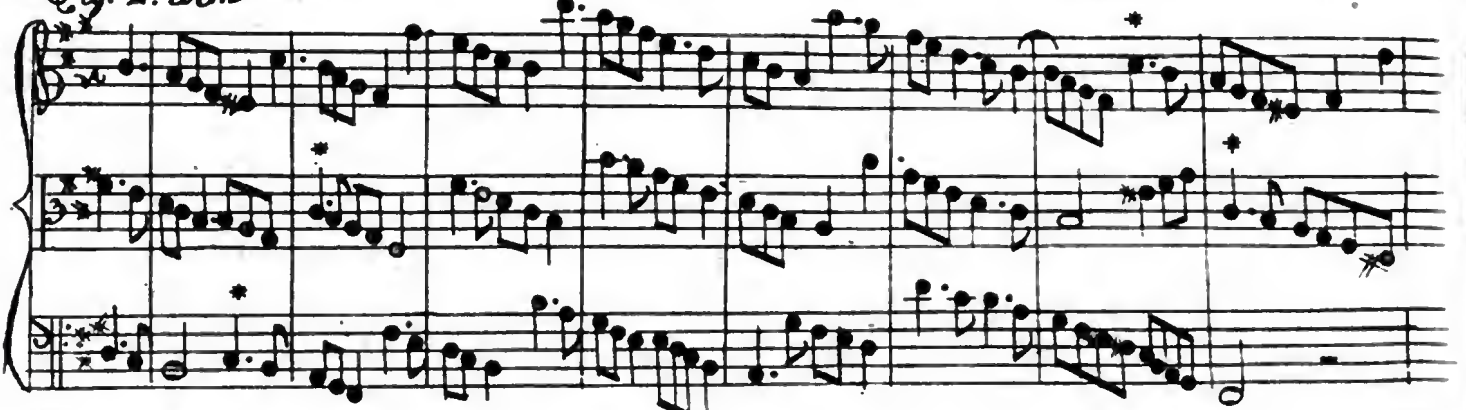
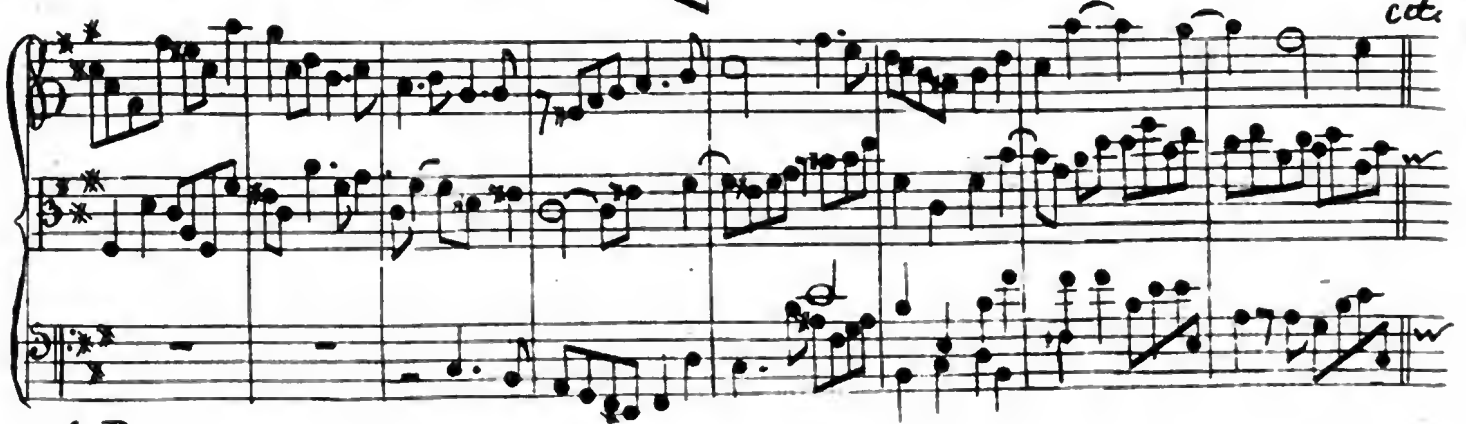


Fig: 2. idem





1. P.

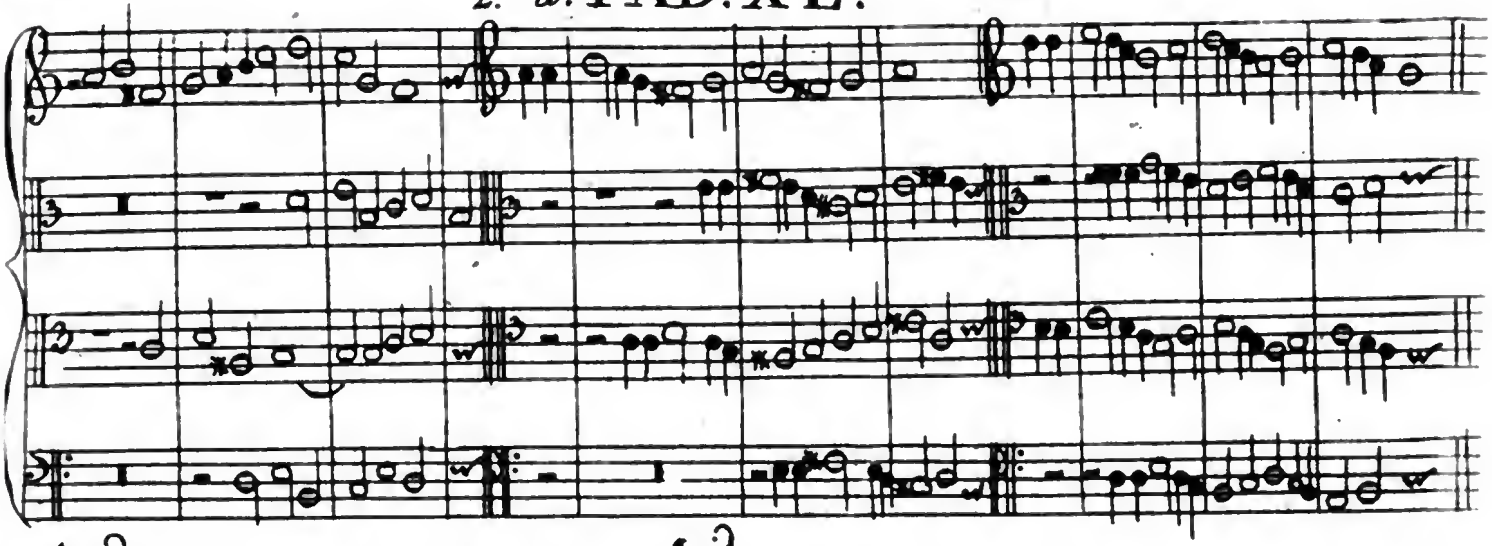
Fig. 1.

TAB: XL.

Battiferri

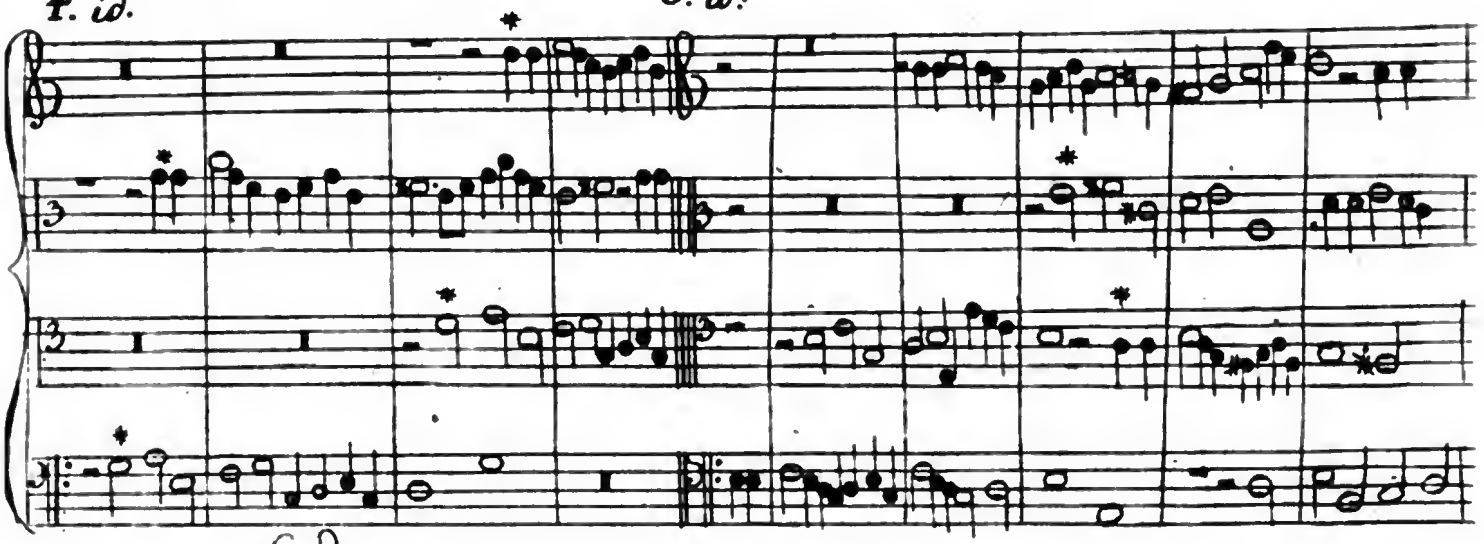
2. id.

3. id.

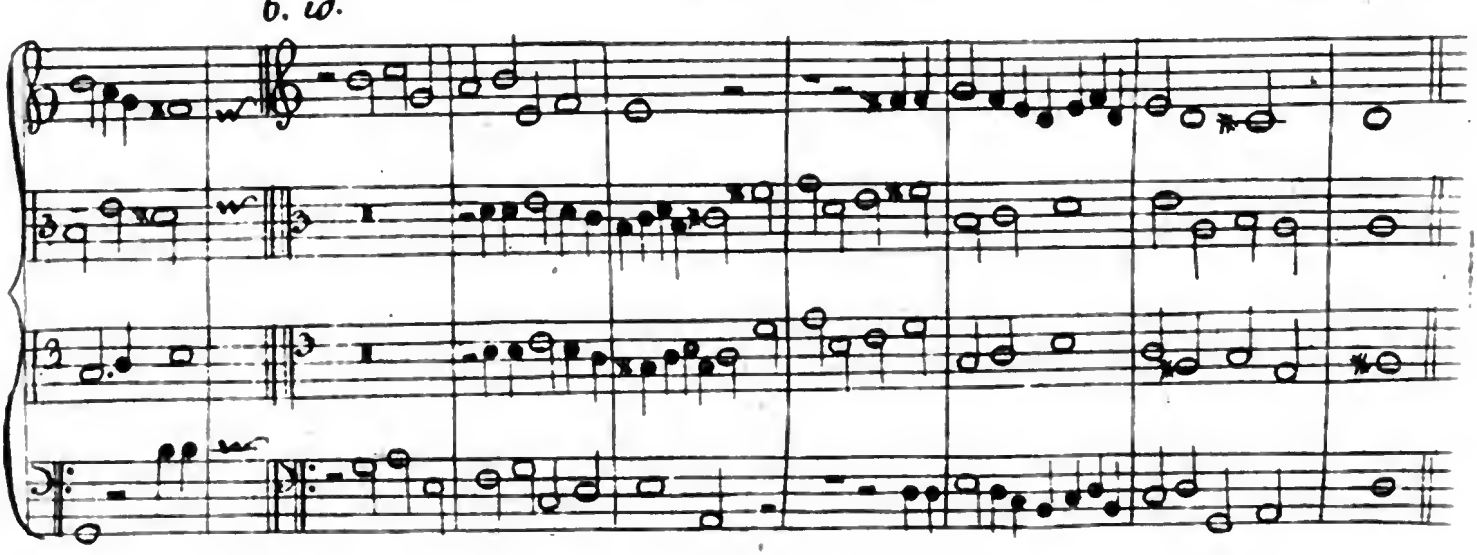


4. id.

5. id.



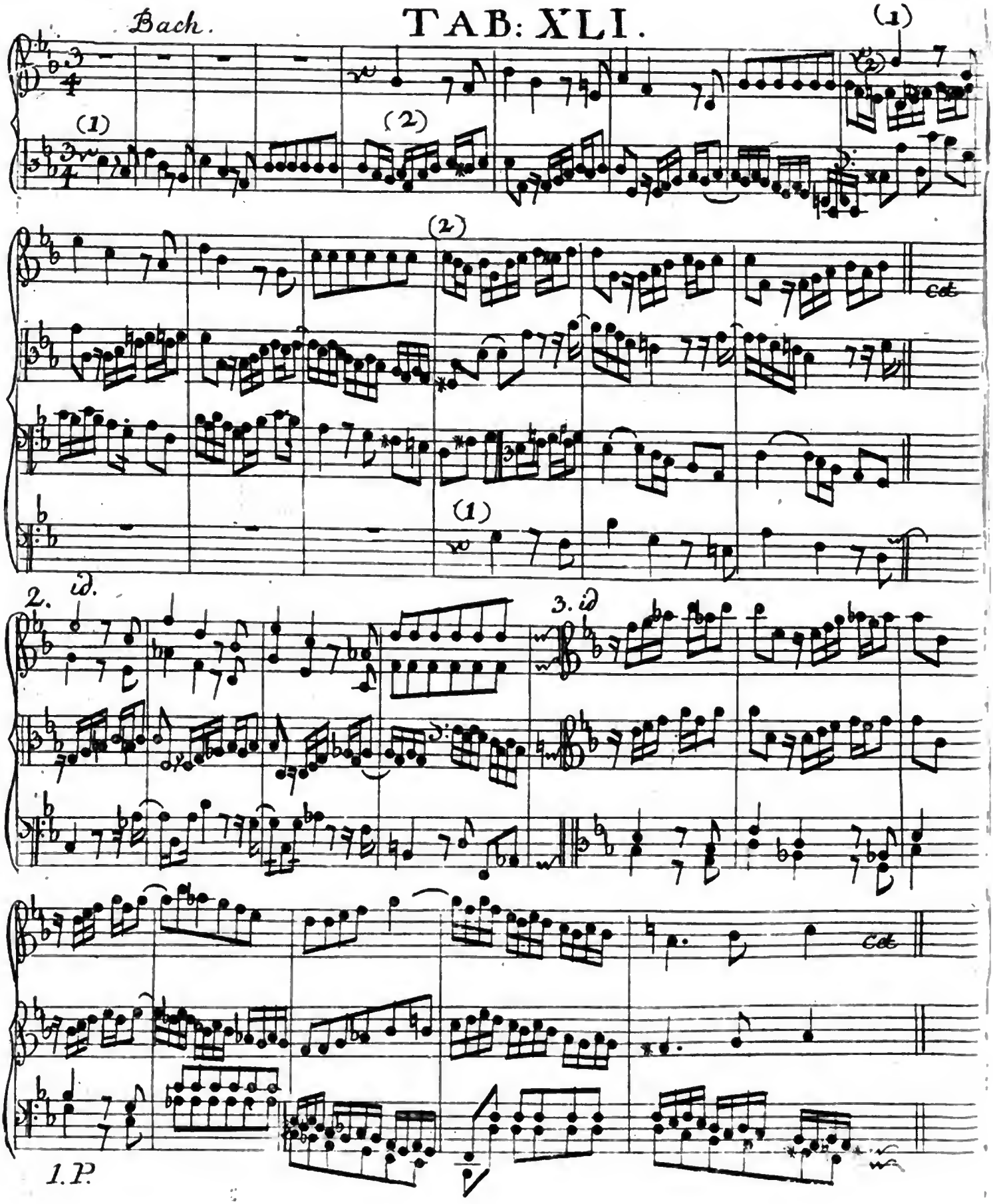
6. id.



TAB: XII.

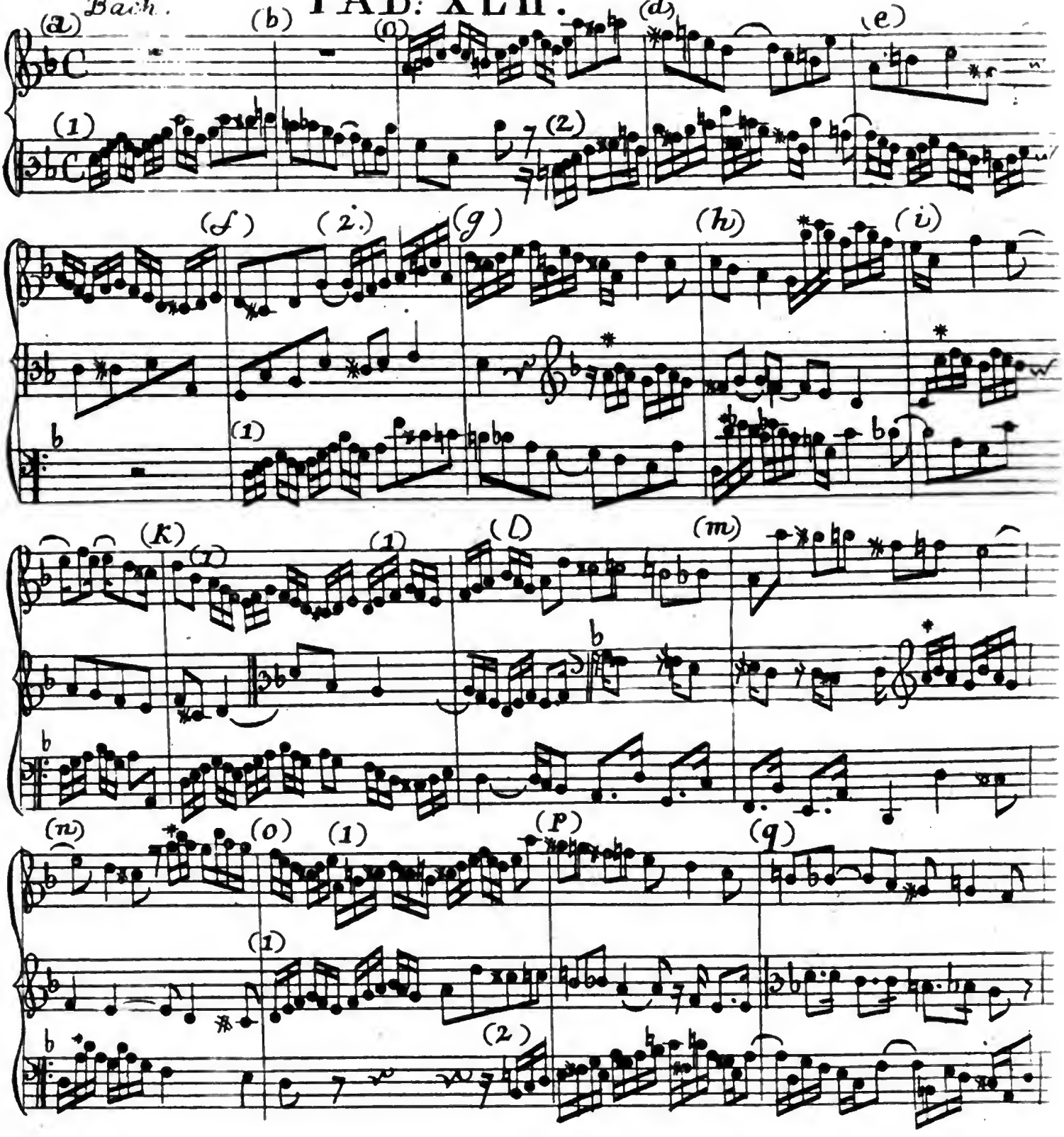
Bach.

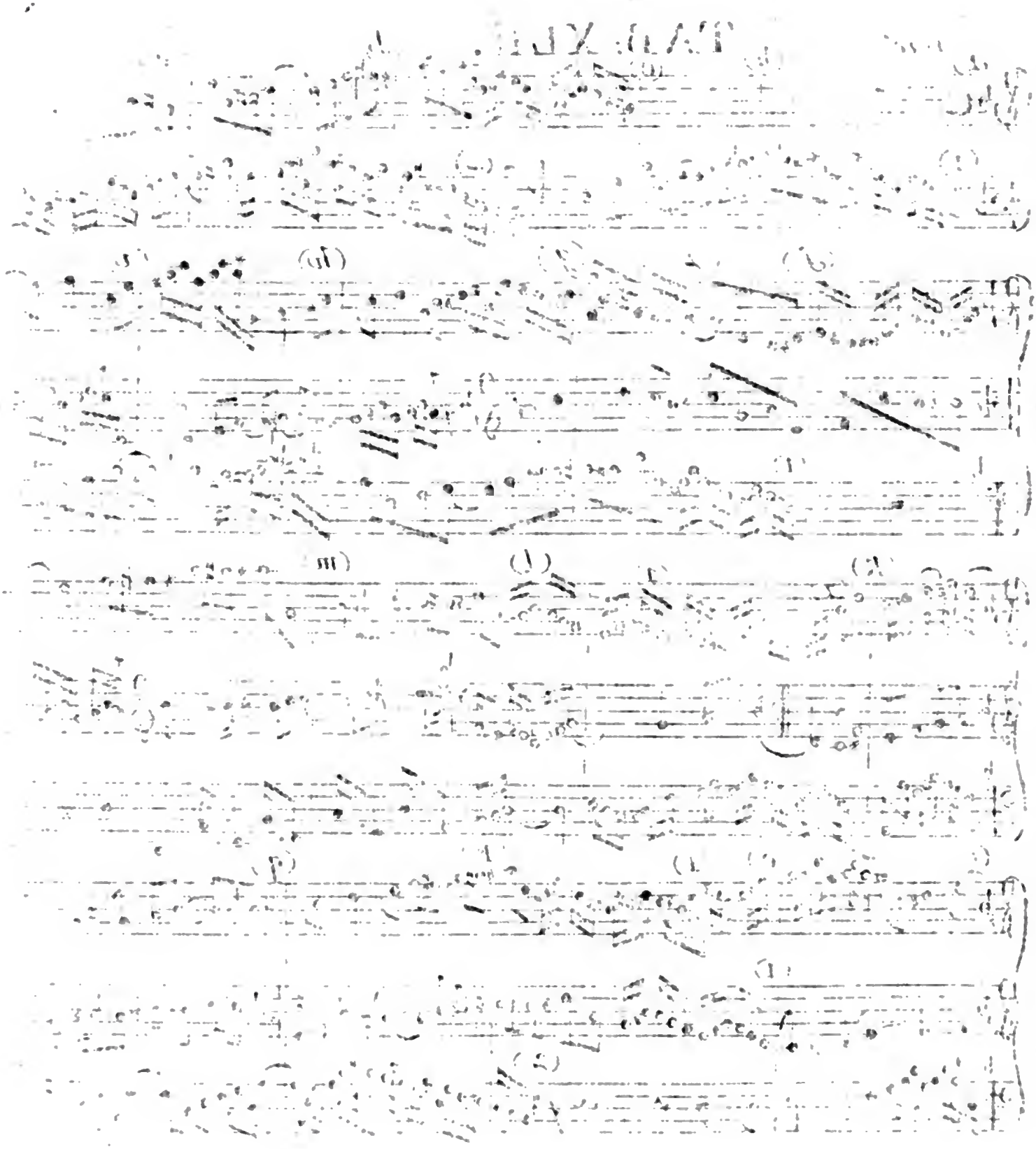
TAB: XLI.



TAB: XLII.

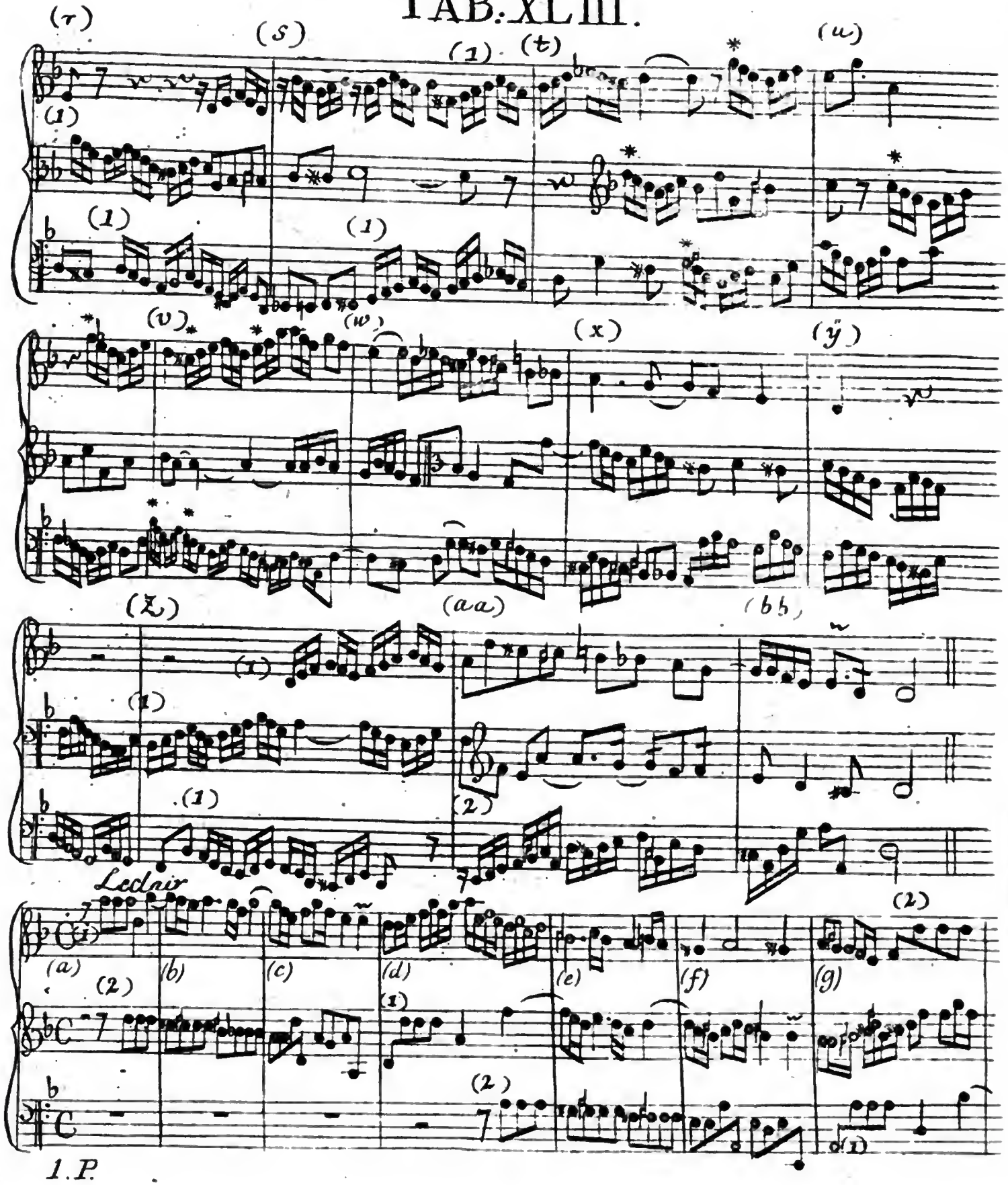
Bach.



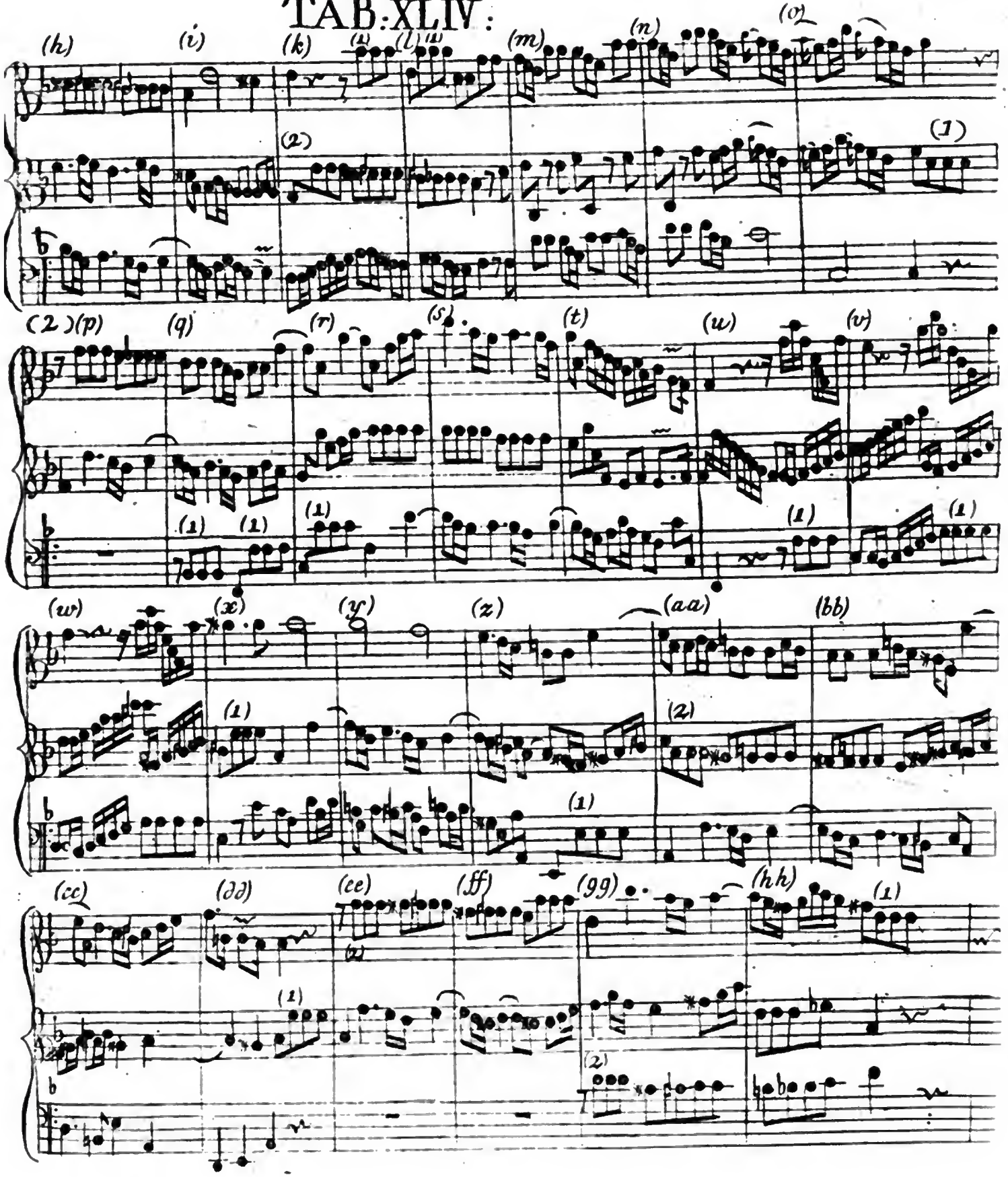


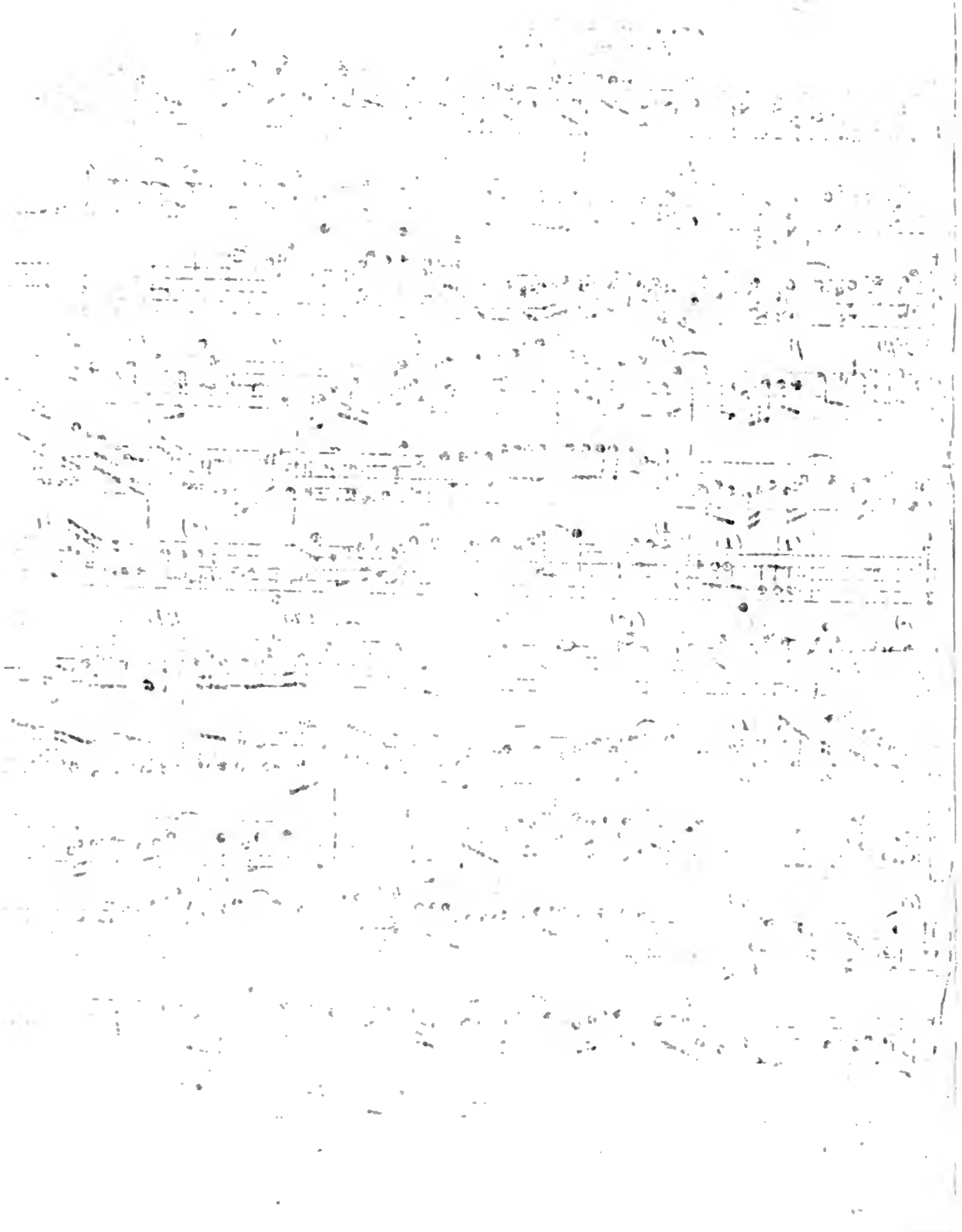
Digitized by Google

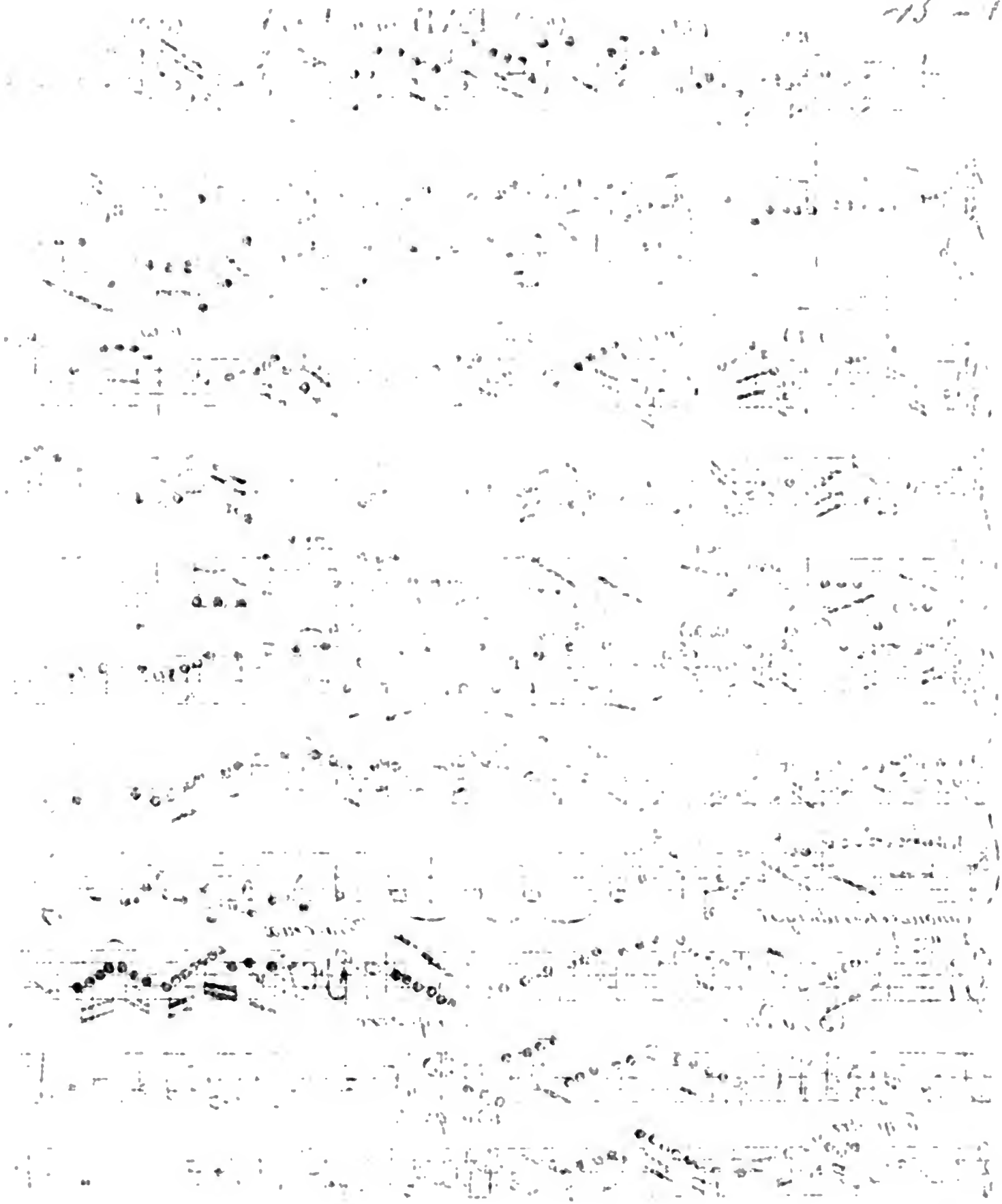
TAB. XLIII.

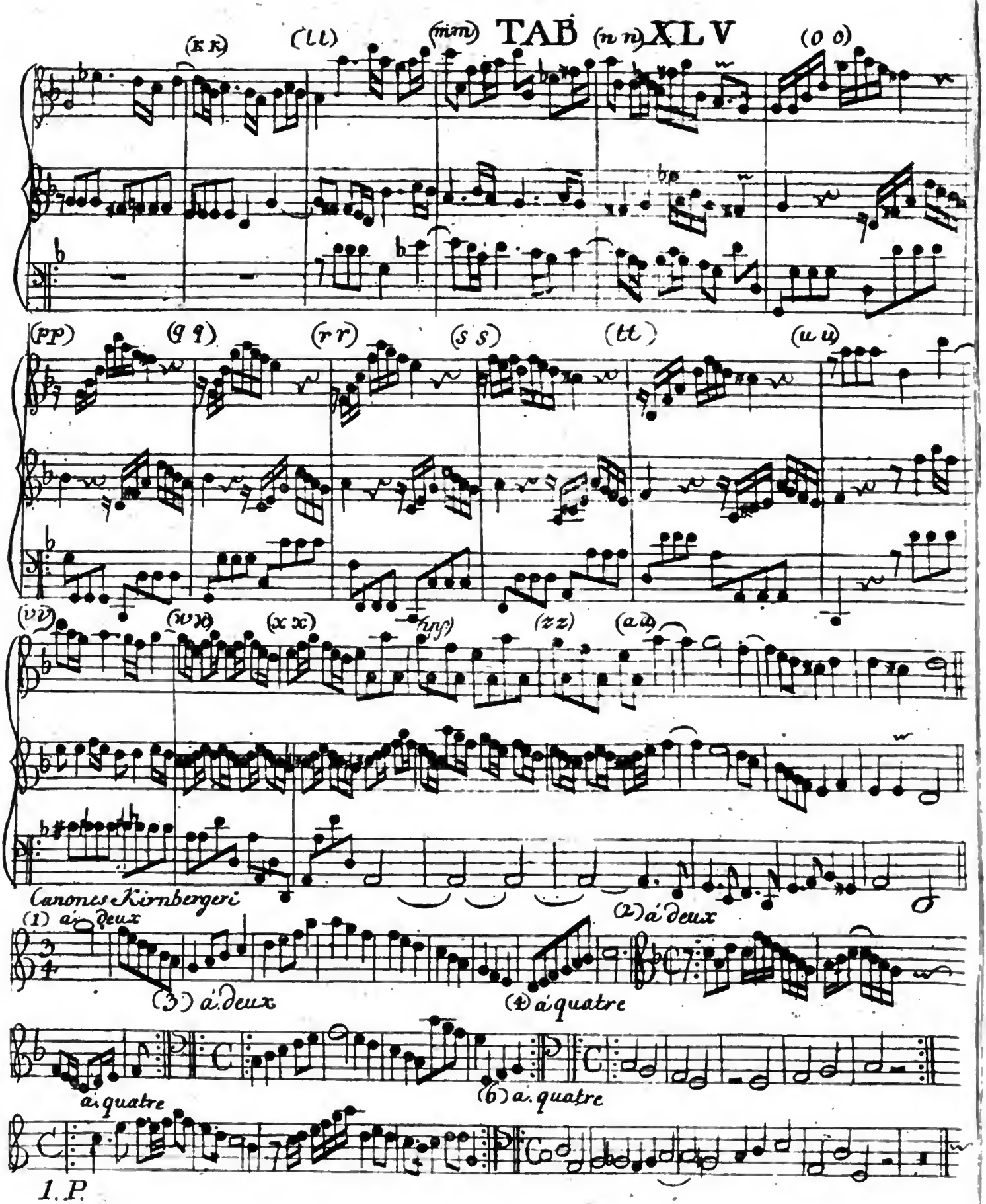


TAB: XLIV:

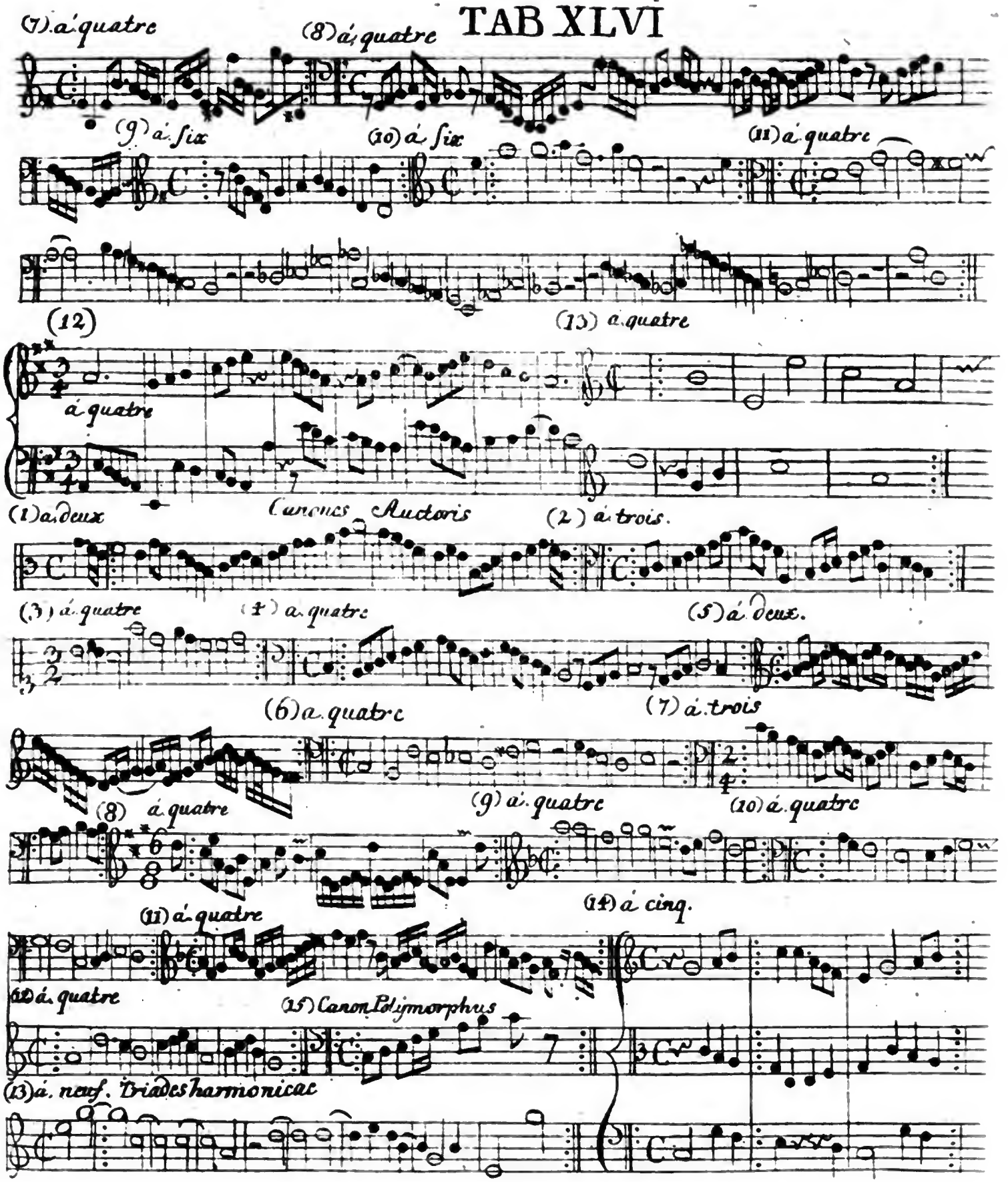


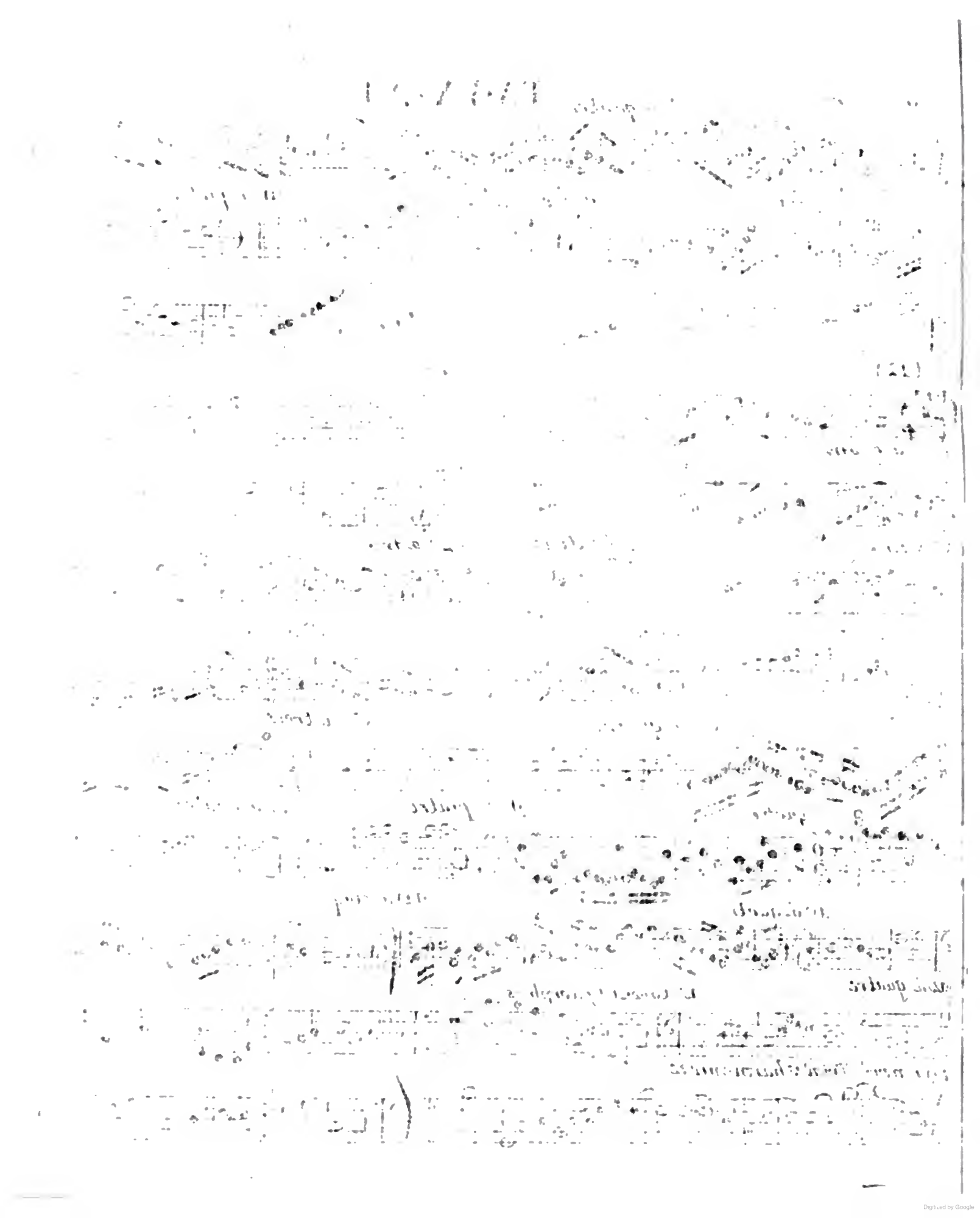





TAB XLV
(k k)
(l l)
(mm)
(n n)
(o o)
(pp)
(q q)
(r r)
(s s)
(t t)
(u u)
(v v)
(w w)
(x x)
fpp
(z z)
(a a)
Canones Kirnbergeri
(1) à deux
(2) à deux
(3) à deux
(4) à quatre
à quatre
(6) à quatre
1. P.

TAB XLVI


(7) á quatre
(8) á quatre
(9) á six
(10) á six
(11) á quatre
(12)
(13) á quatre
á quatre
(1) á deux
Curiosus Auctoris
(2) á trois.
(3) á quatre
(4) á quatre
(5) á deux.
(6) á quatre
(7) á trois
(8) á quatre
(9) á quatre
(10) á quatre
(11) á quatre
(14) á cinq.
(12) á quatre
(15) Canon Polymorphus
(13) á neuf. Triades harmonicae



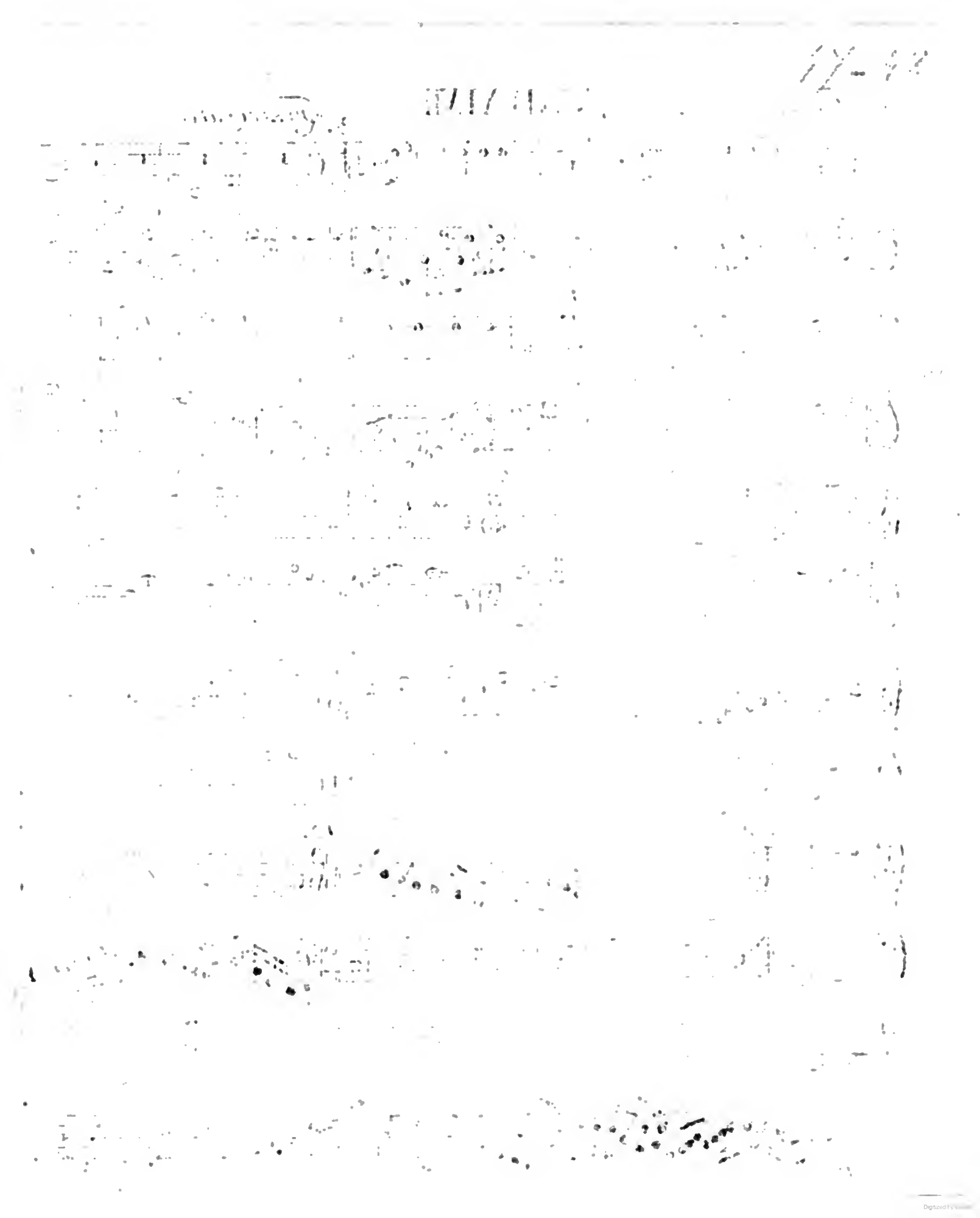


Fig: 1.

TAB XLVII

2.

3. Frescobaldi

4.

5

cct

6.

7.

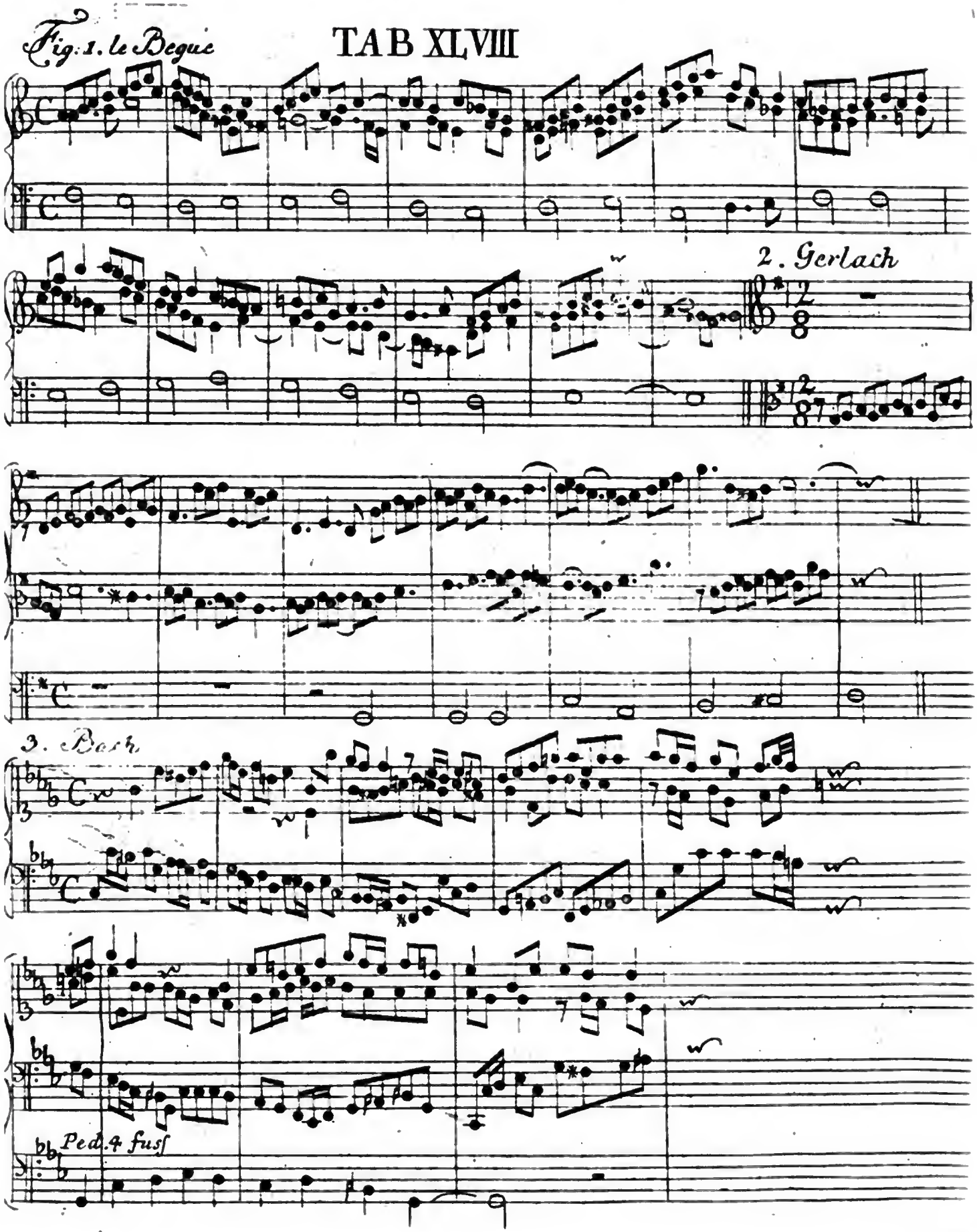
8.

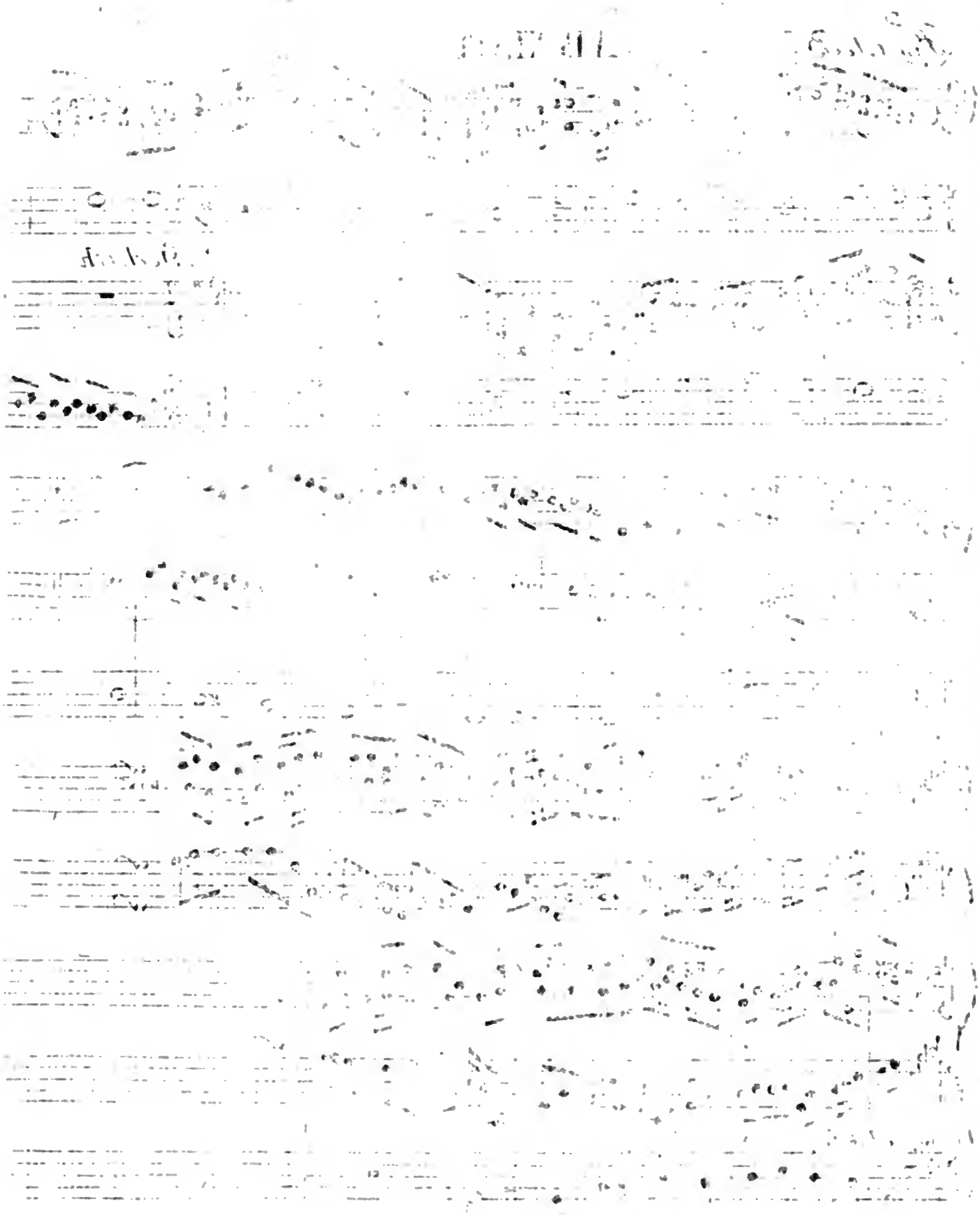
9

10.

1.P.

TAB XLVIII





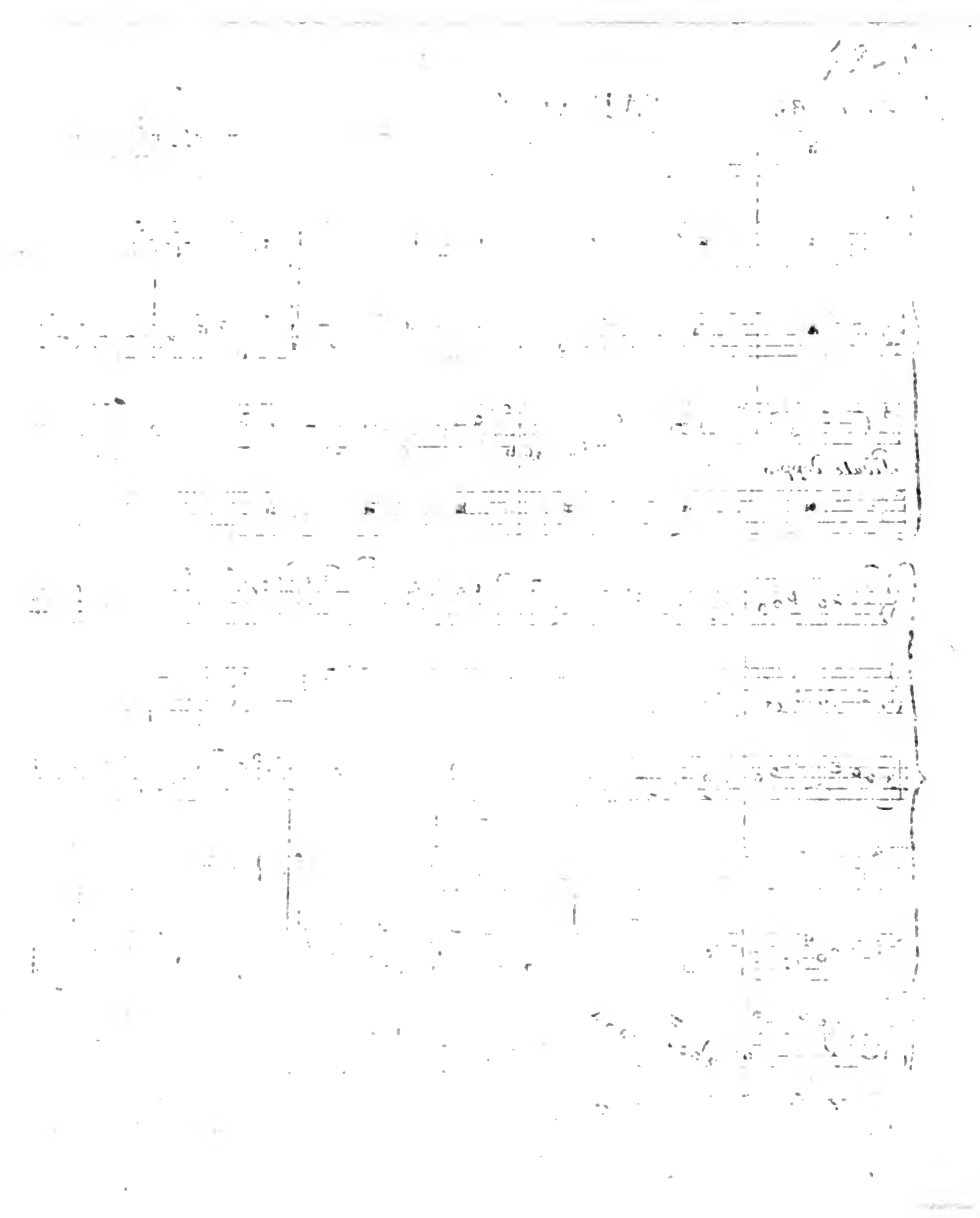


Fig: 1. Bach

TAB. XLIX

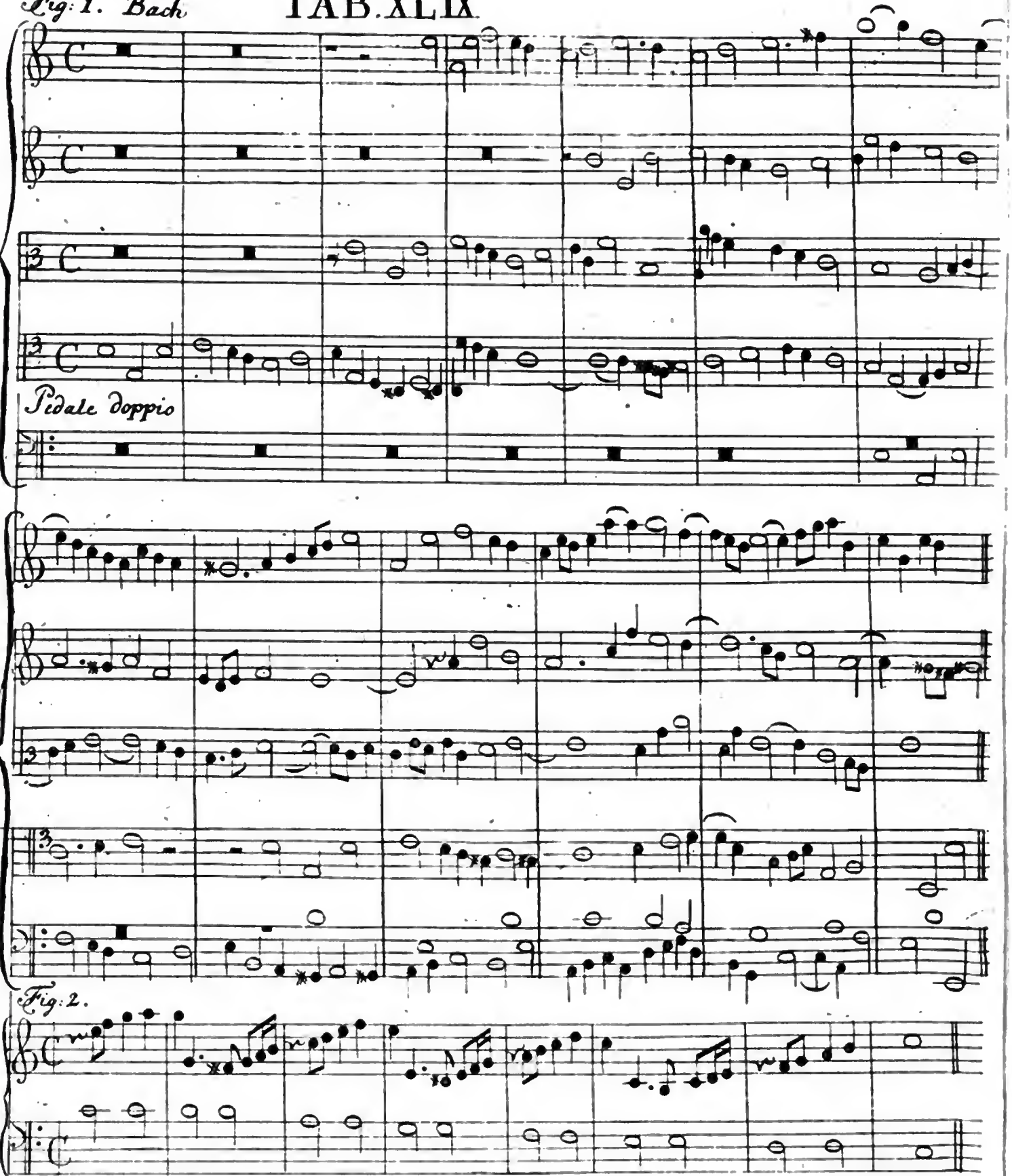


Fig: 1.

TAB. L

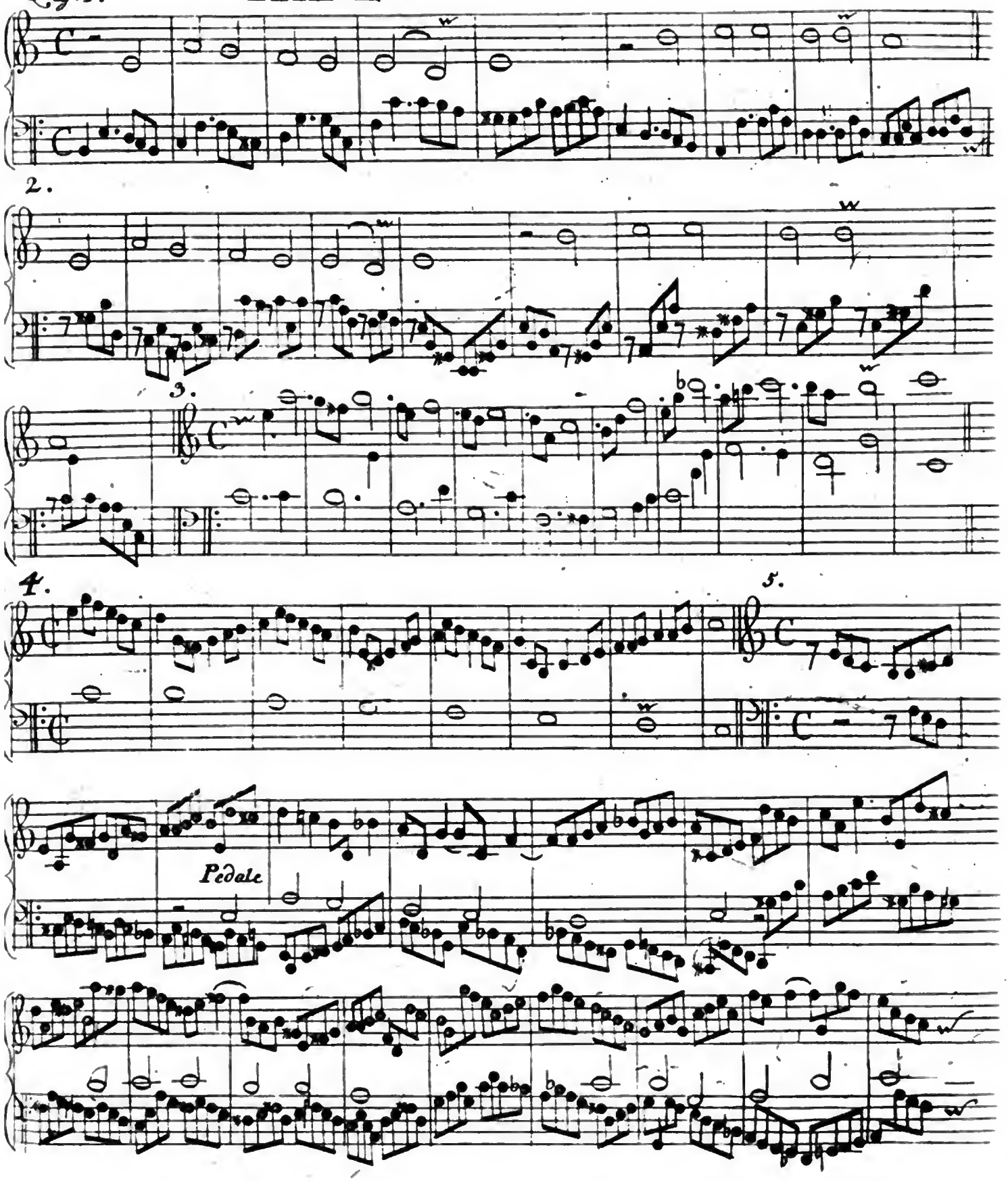


Fig: 1. Bach

TAB. XLIX

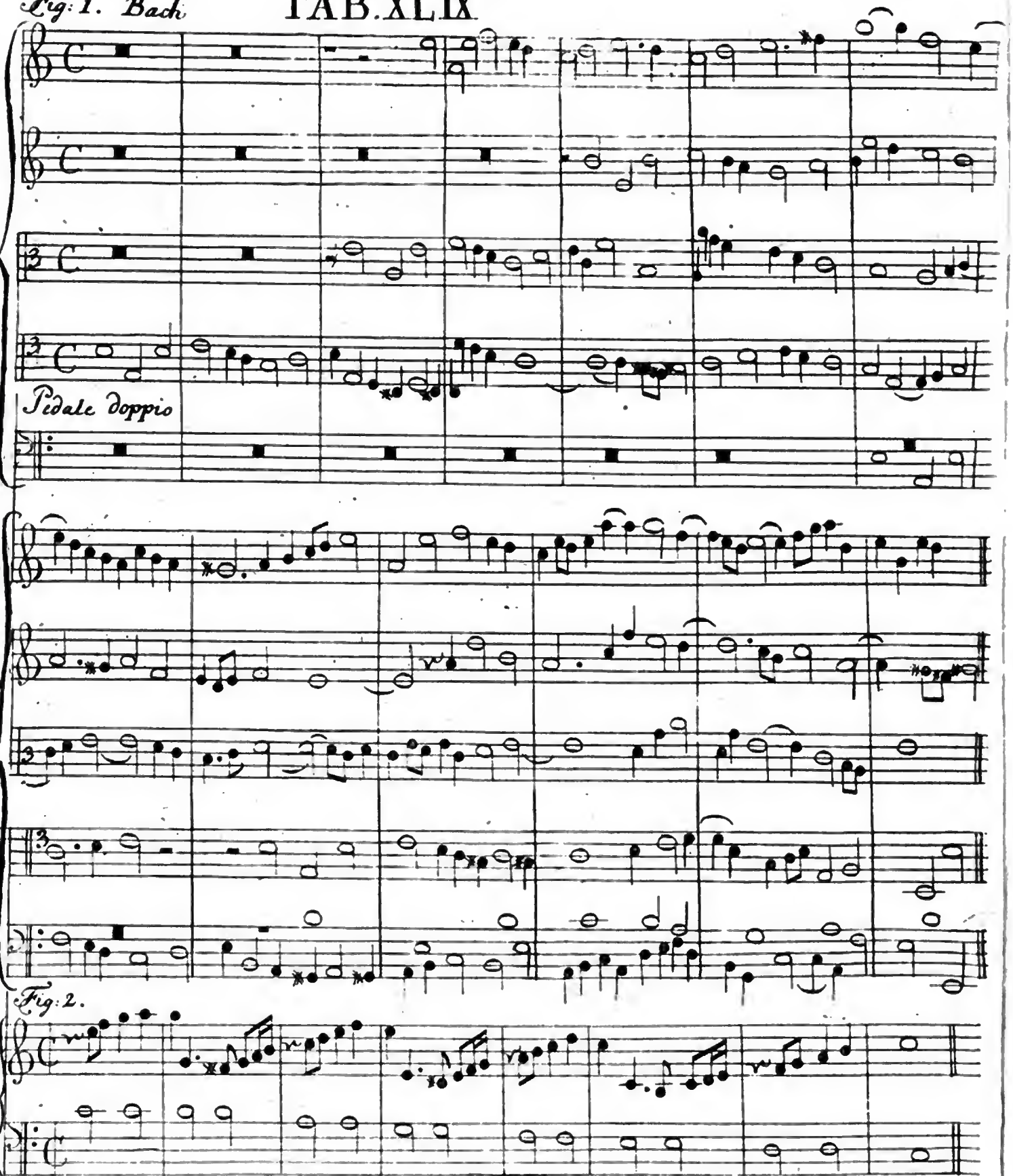
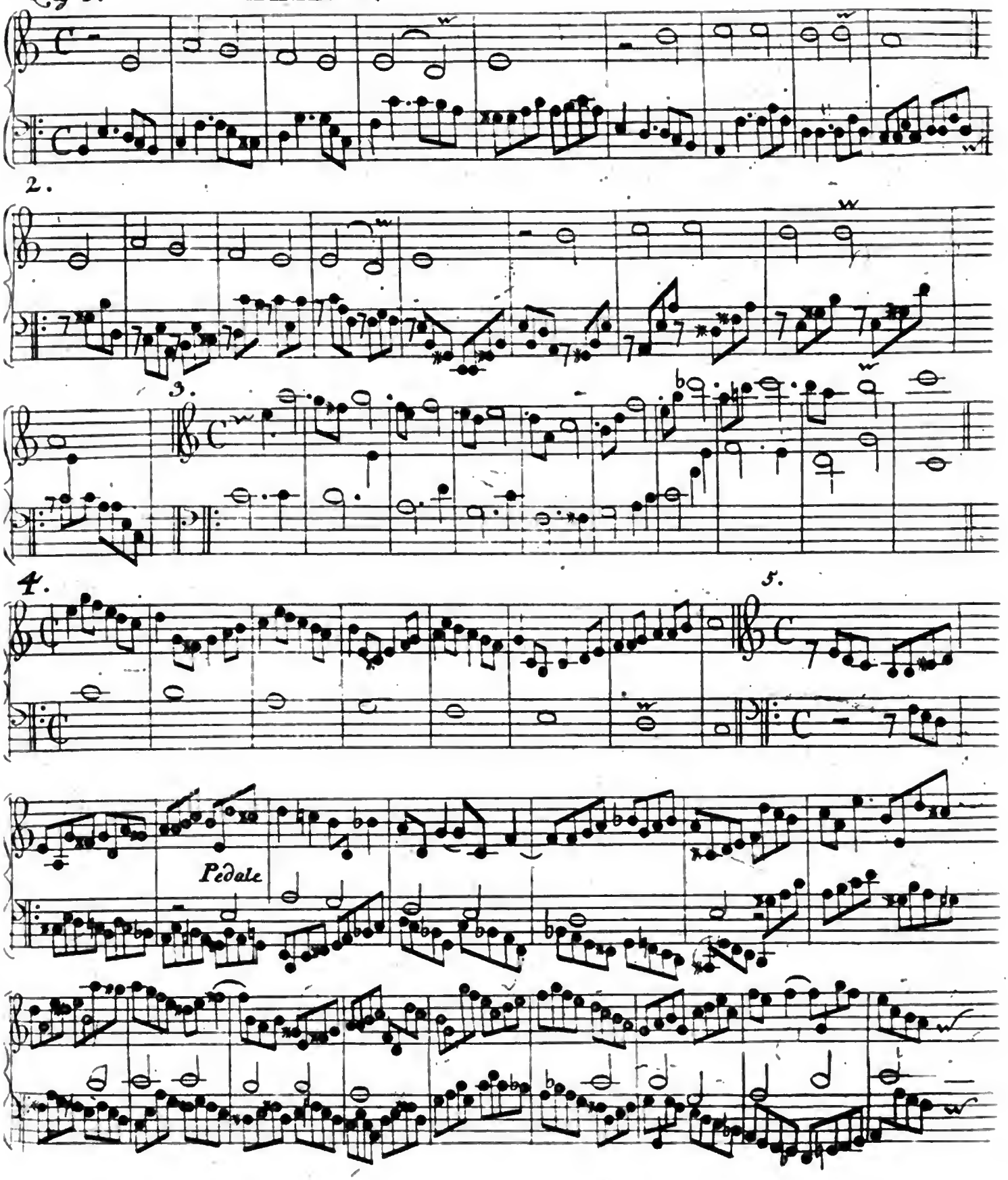
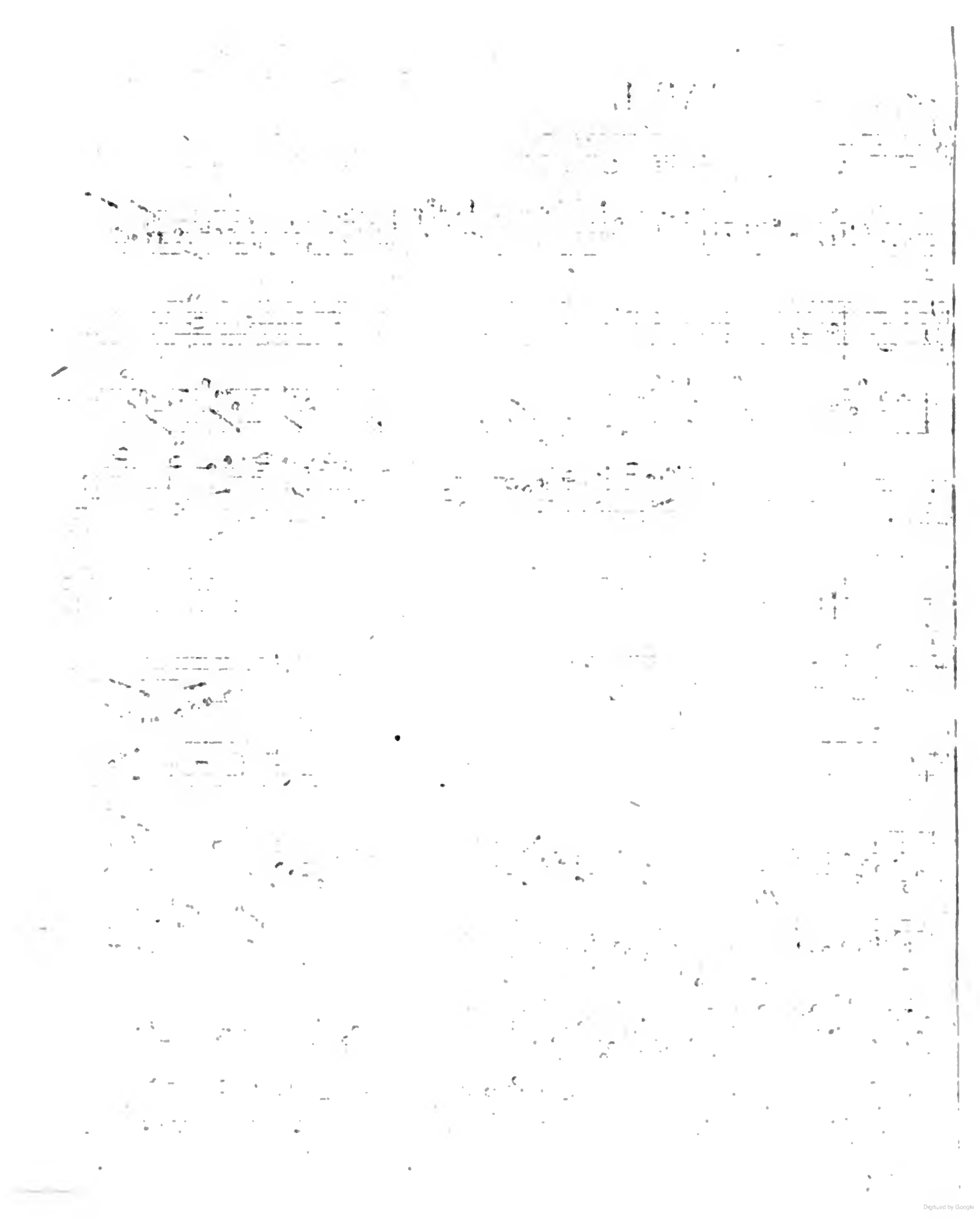


Fig: 1.

TAB. L





TAB. LI

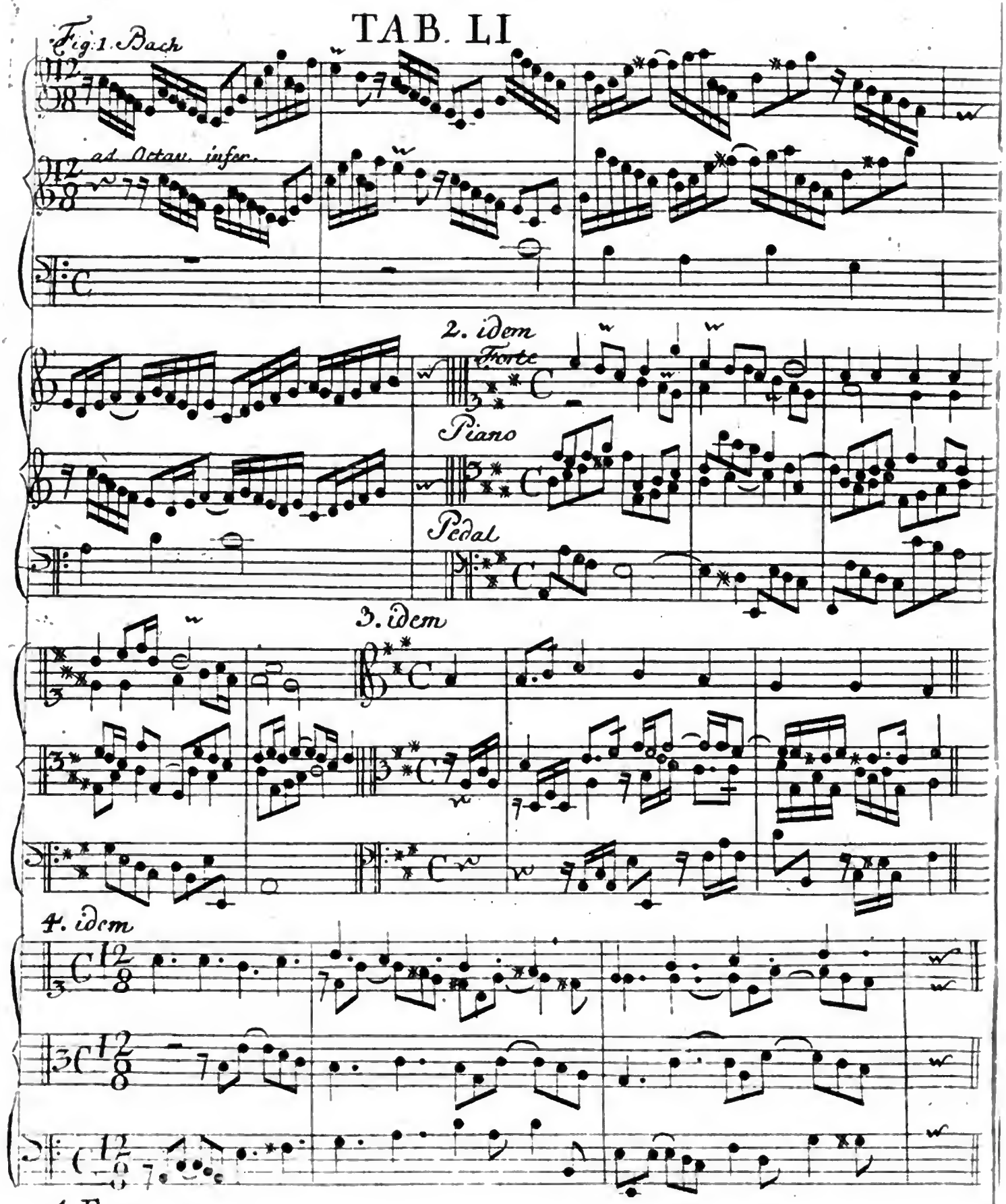
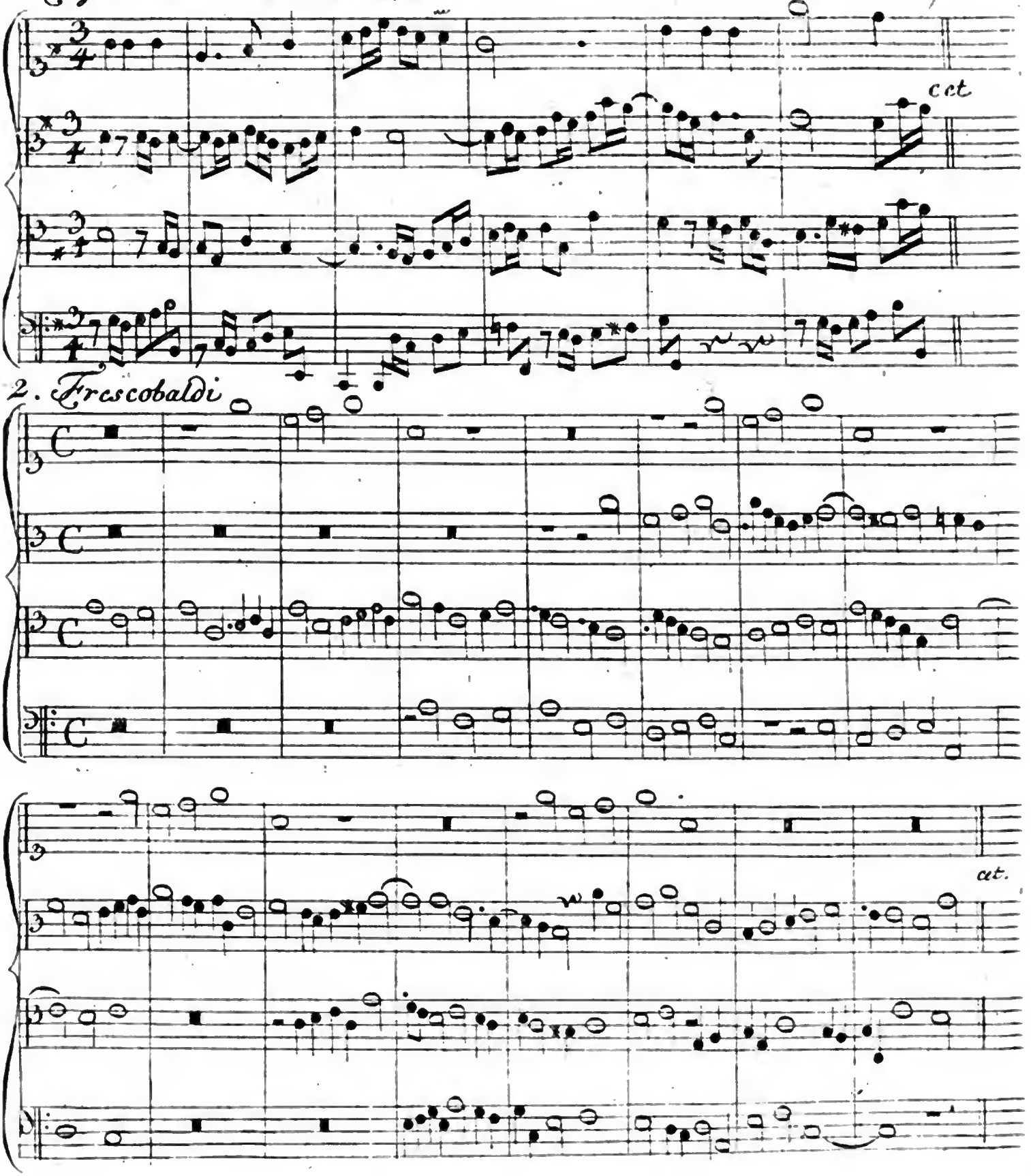


Fig. 1. Bach
ad Octav. infer.
2. idem
Forte
Piano
Pedal
3. idem
4. idem
1. P.

Fig: 1 Bach

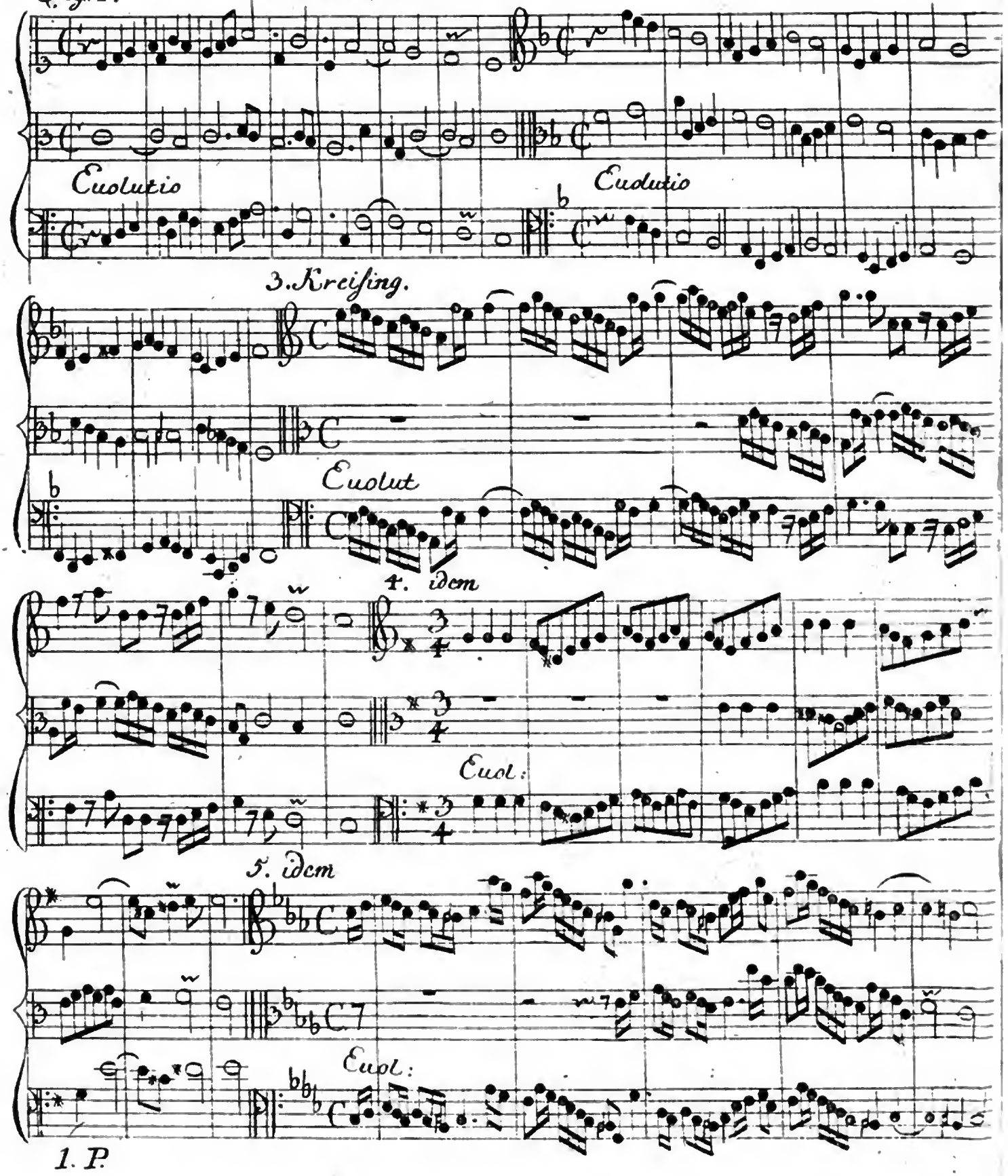
TAB. LII



53_5-7

Fig: 1.

TAB. LIII



TAB. LIV

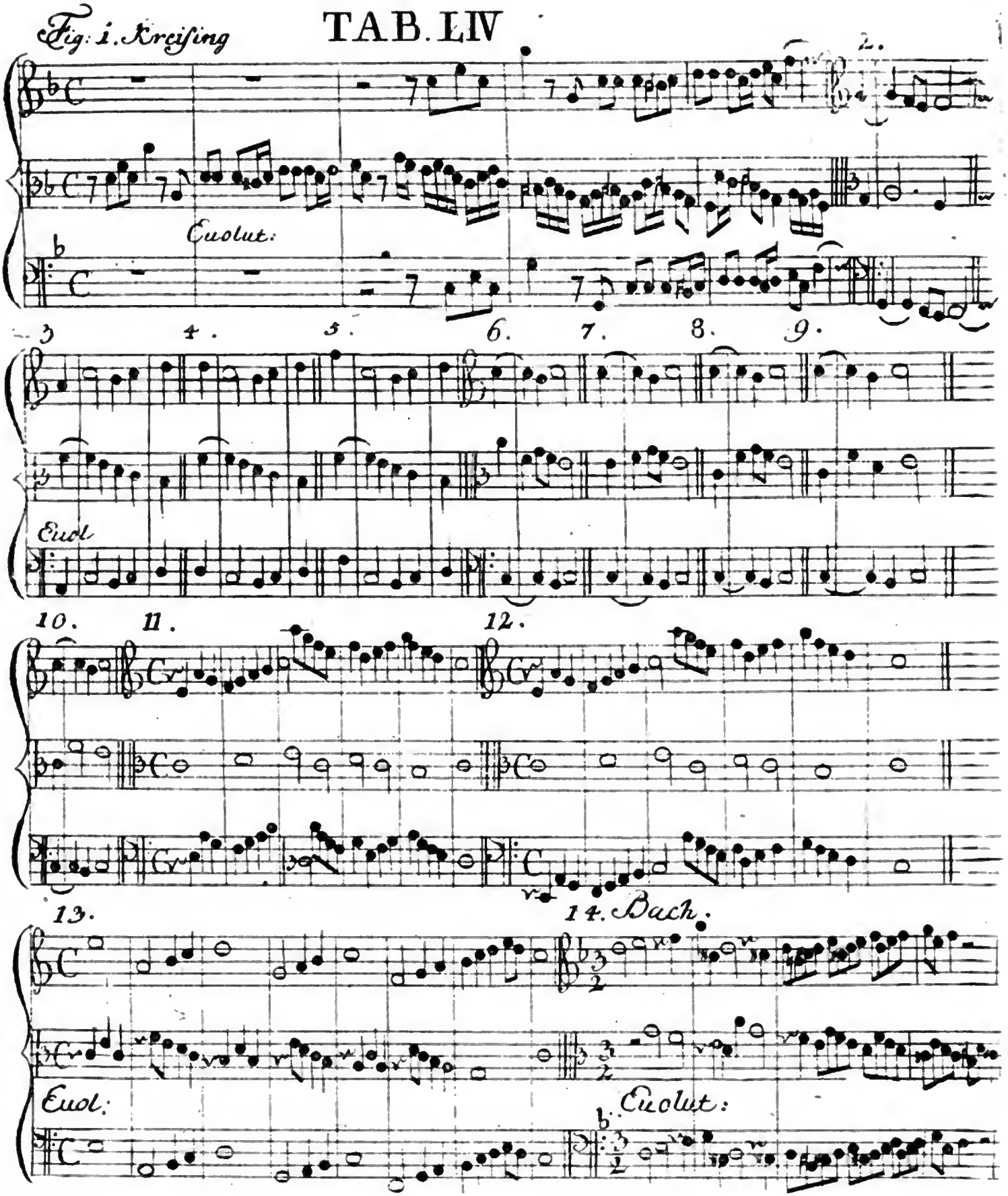
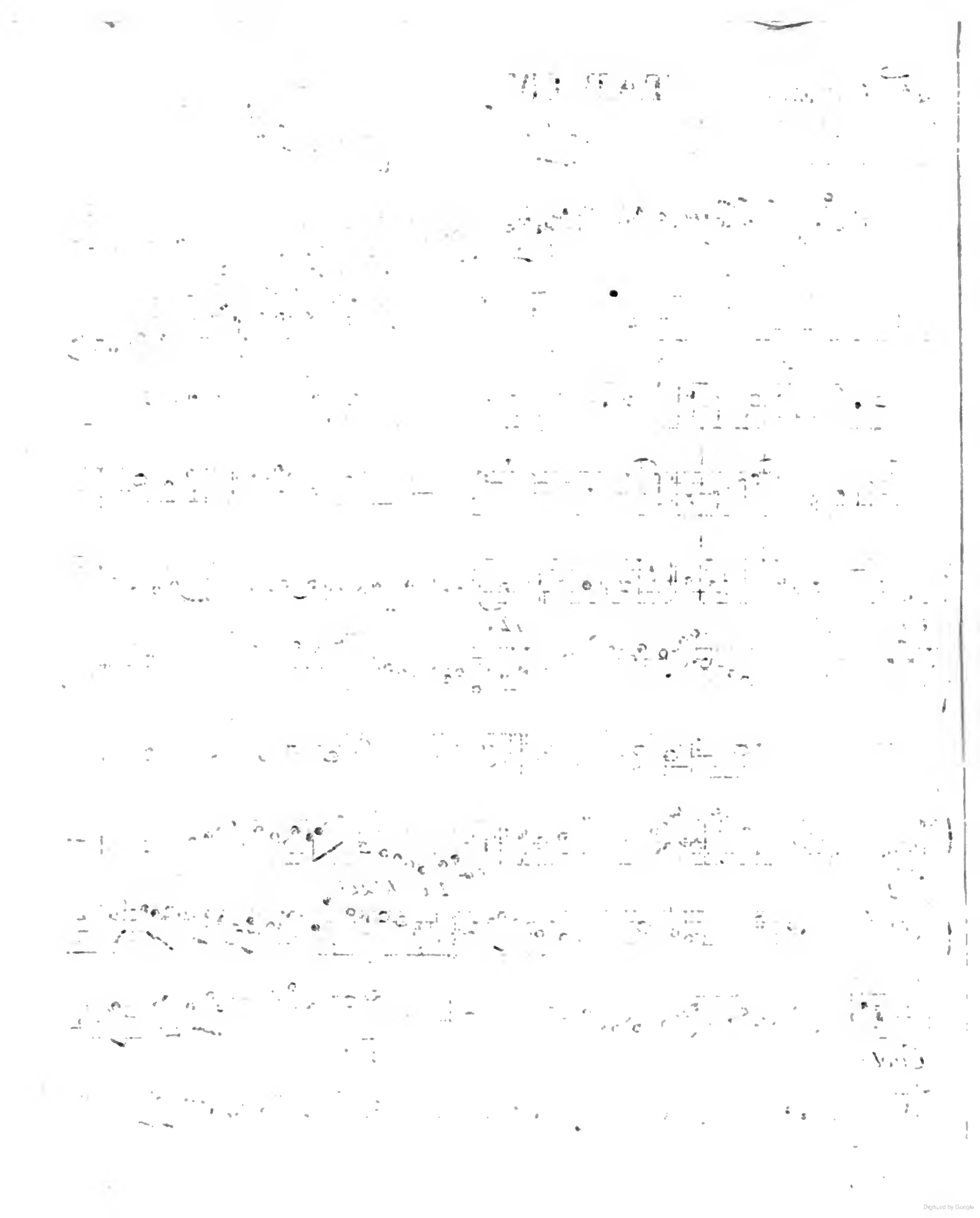
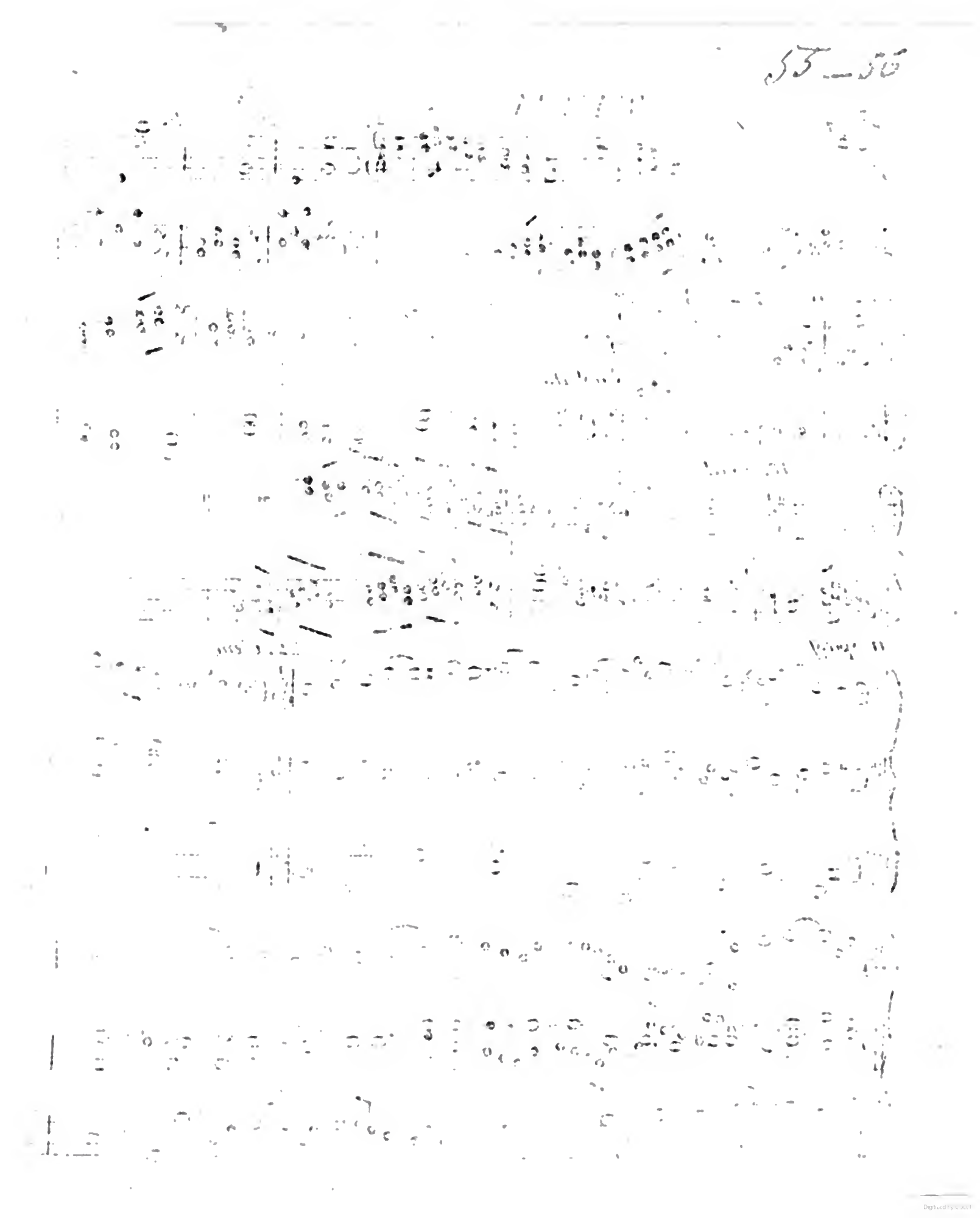
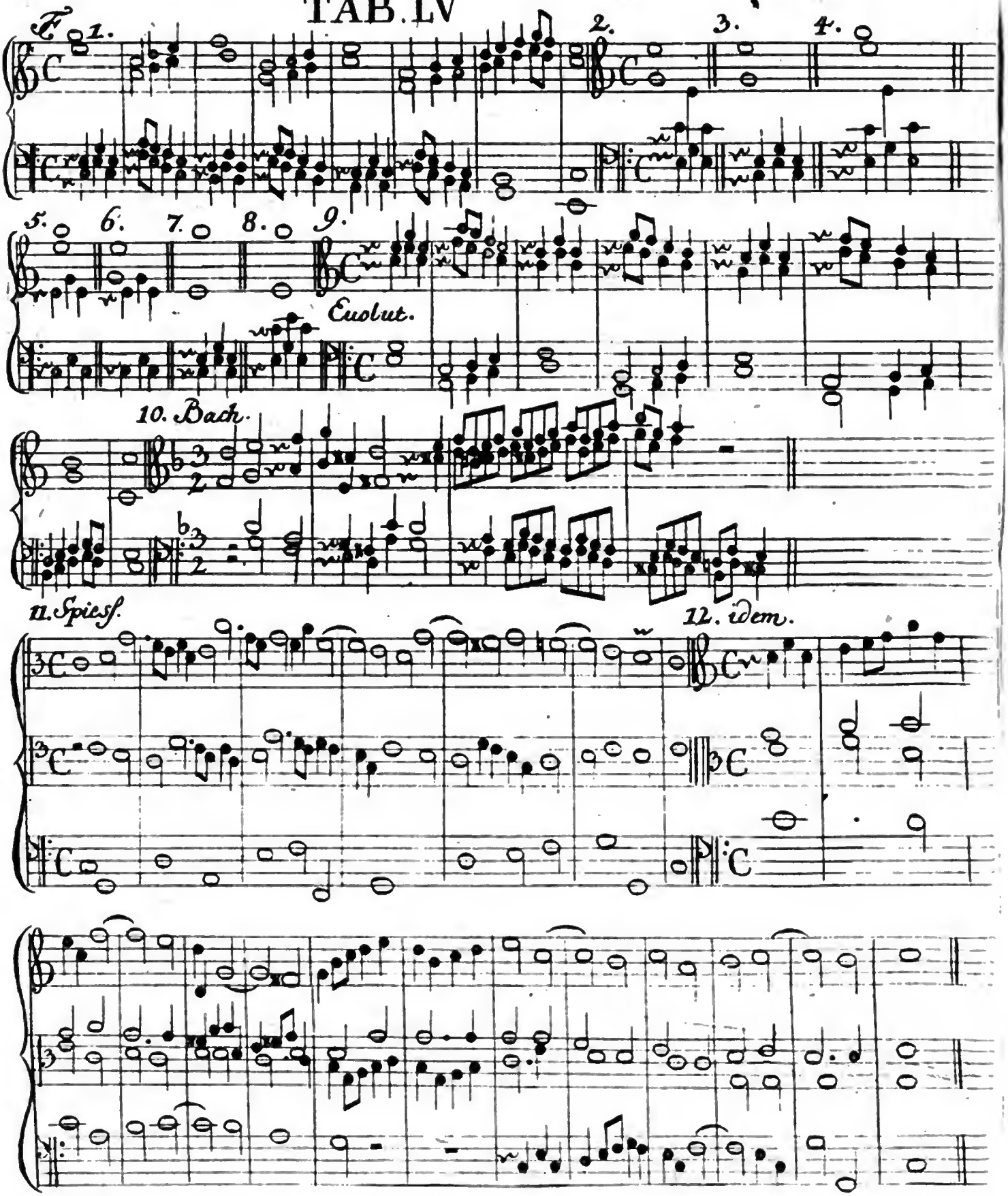


Fig. 1. Kreising
2.
Euolut:
3
4.
5.
6.
7.
8.
9.
Euol
10.
11.
12.
13.
14. Bach.
Euol:
Euolut:





TAB. LV



1. P.

TAB. LVI

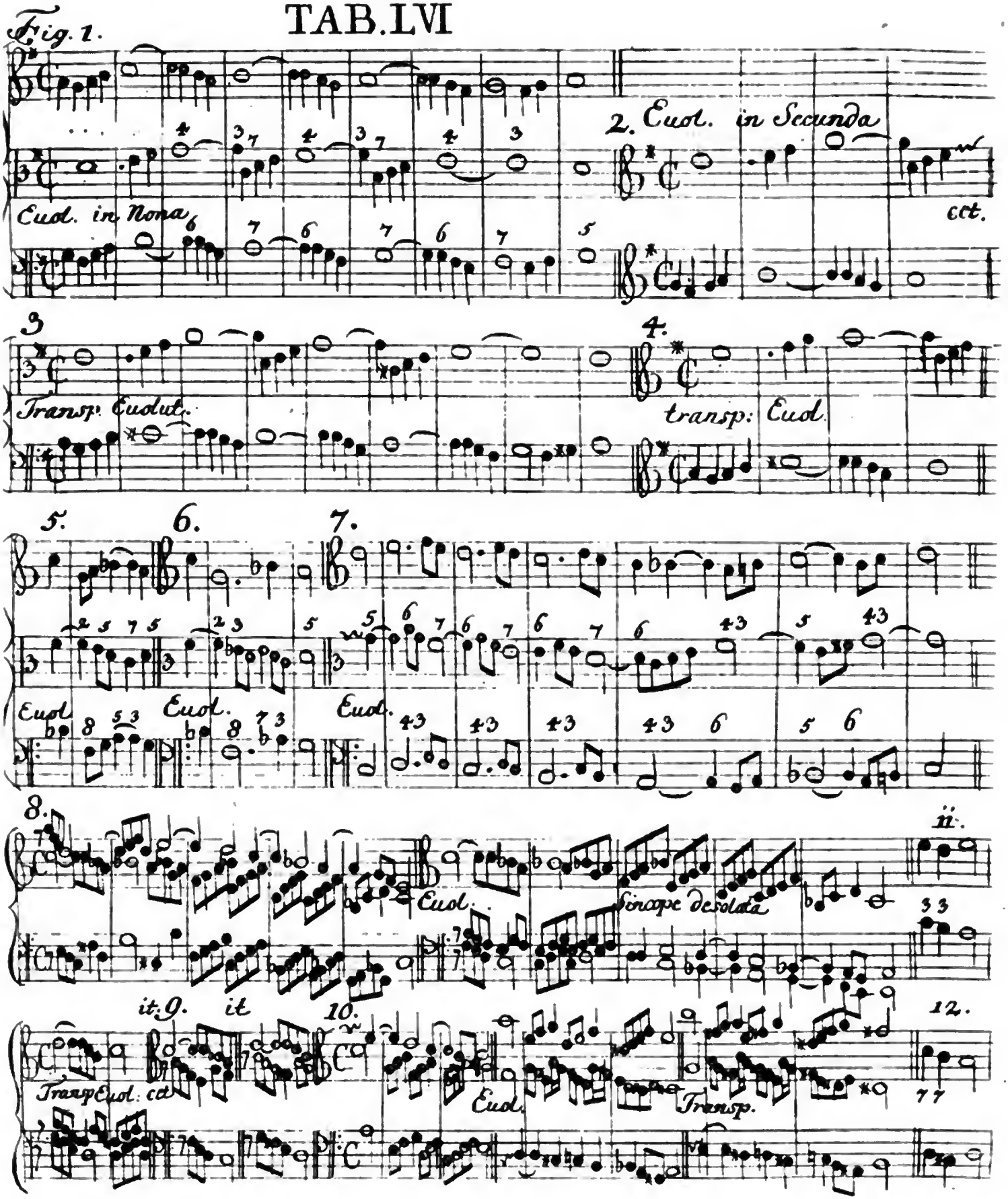


Fig. 1.
Euol. in Nona
2. Euol. in Secunda
cct.
3
Transp: Eudut.
4.
transp: Euol
5.
6.
7.
Euol
Euol.
Euol.
8.
ii.
Euol.
Sinape desolata
it. 9.
it
10.
12.
Transp Euol. cct
Euol
Transp.

Digitized by Google

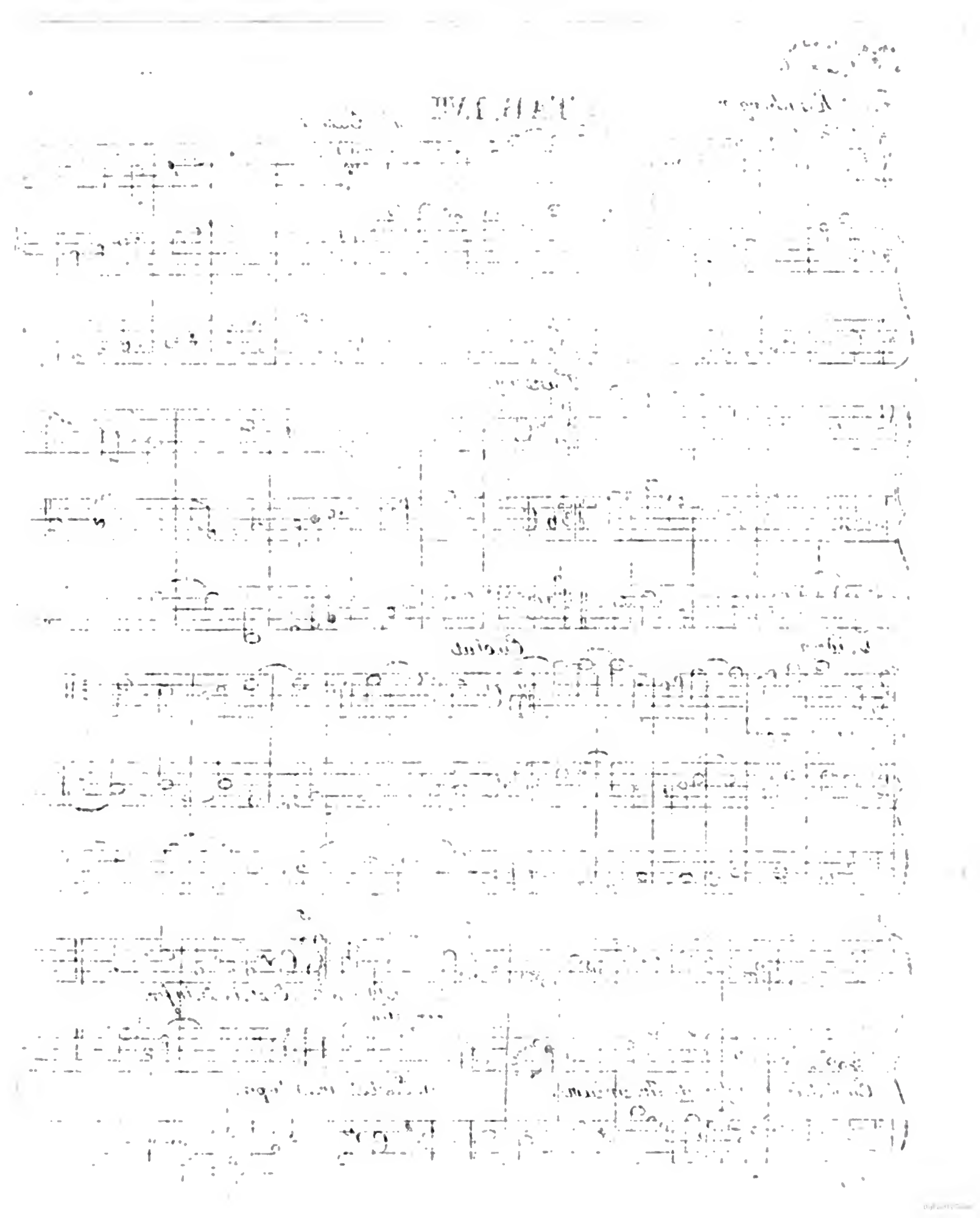


Fig 1 Kirnberger

TAB. LVII

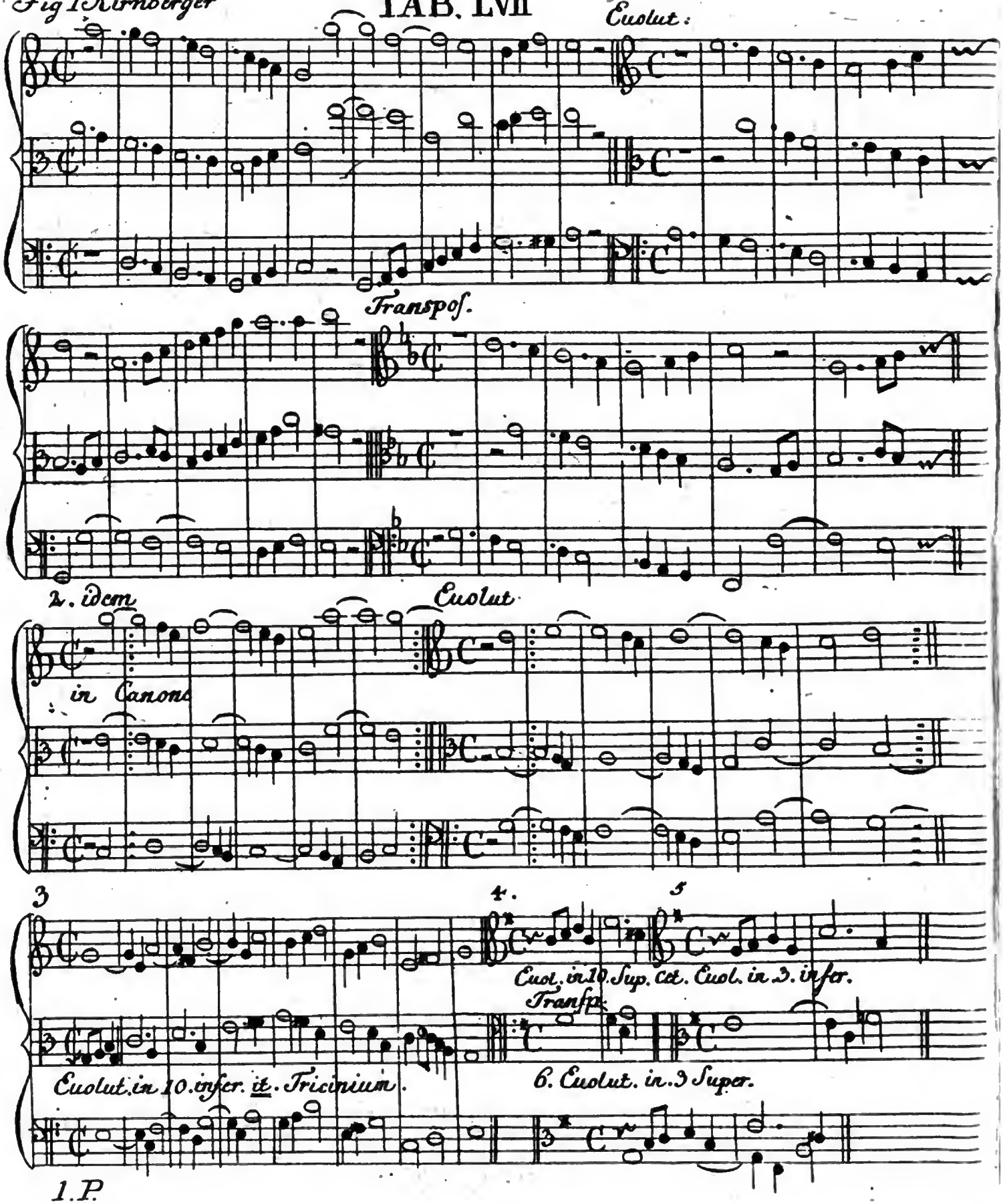
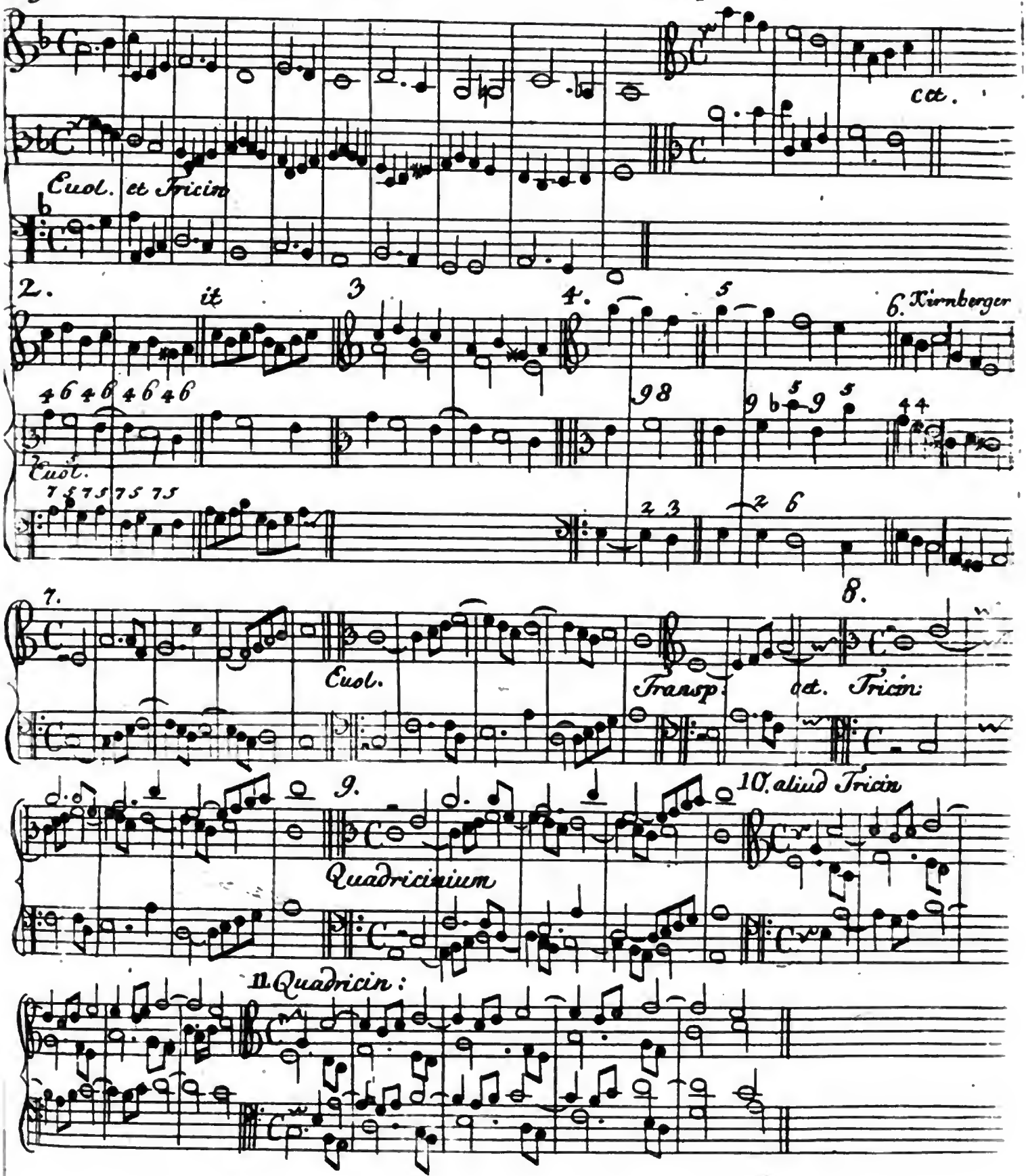


Fig: 1.

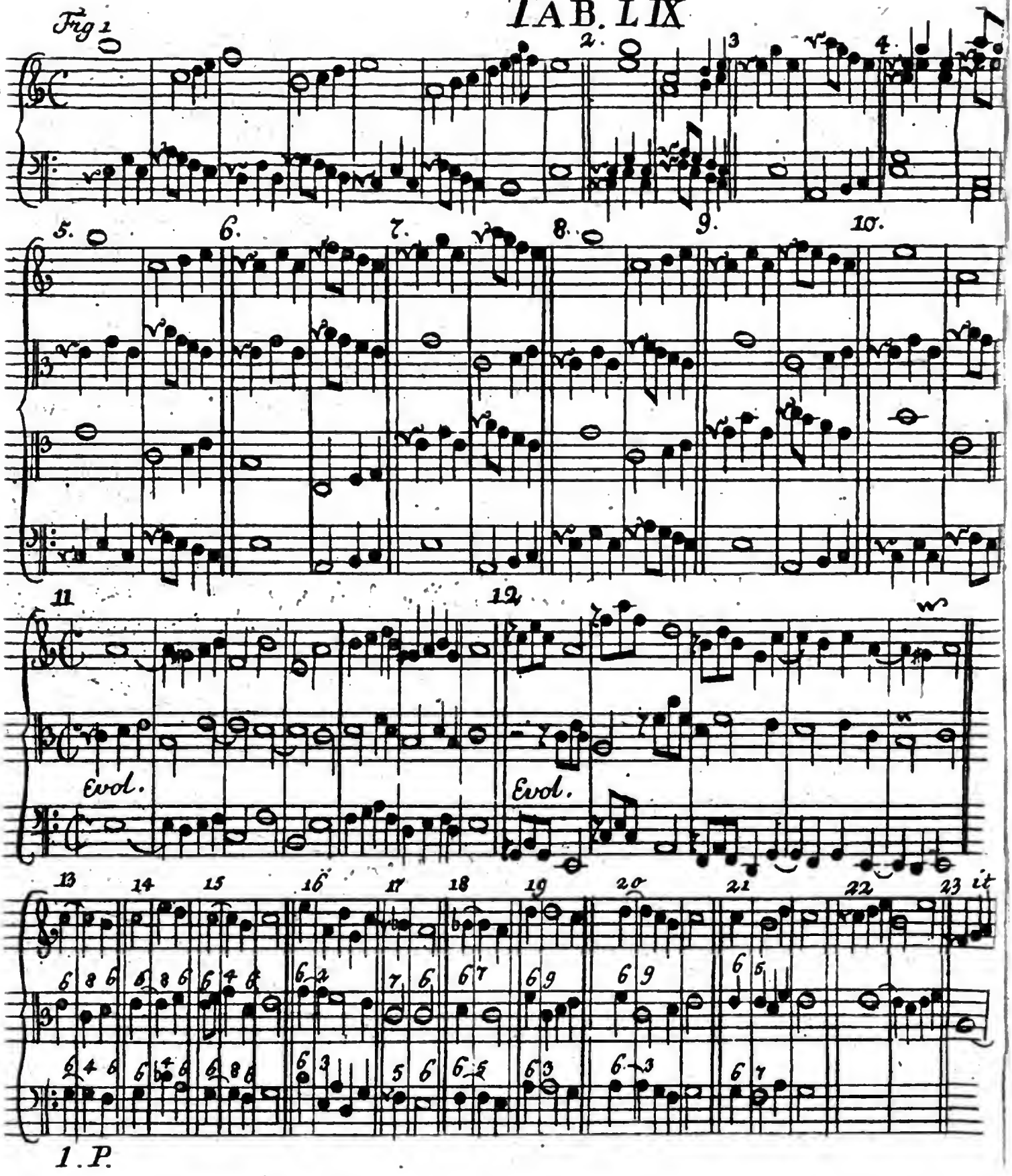
TAB. LVIII

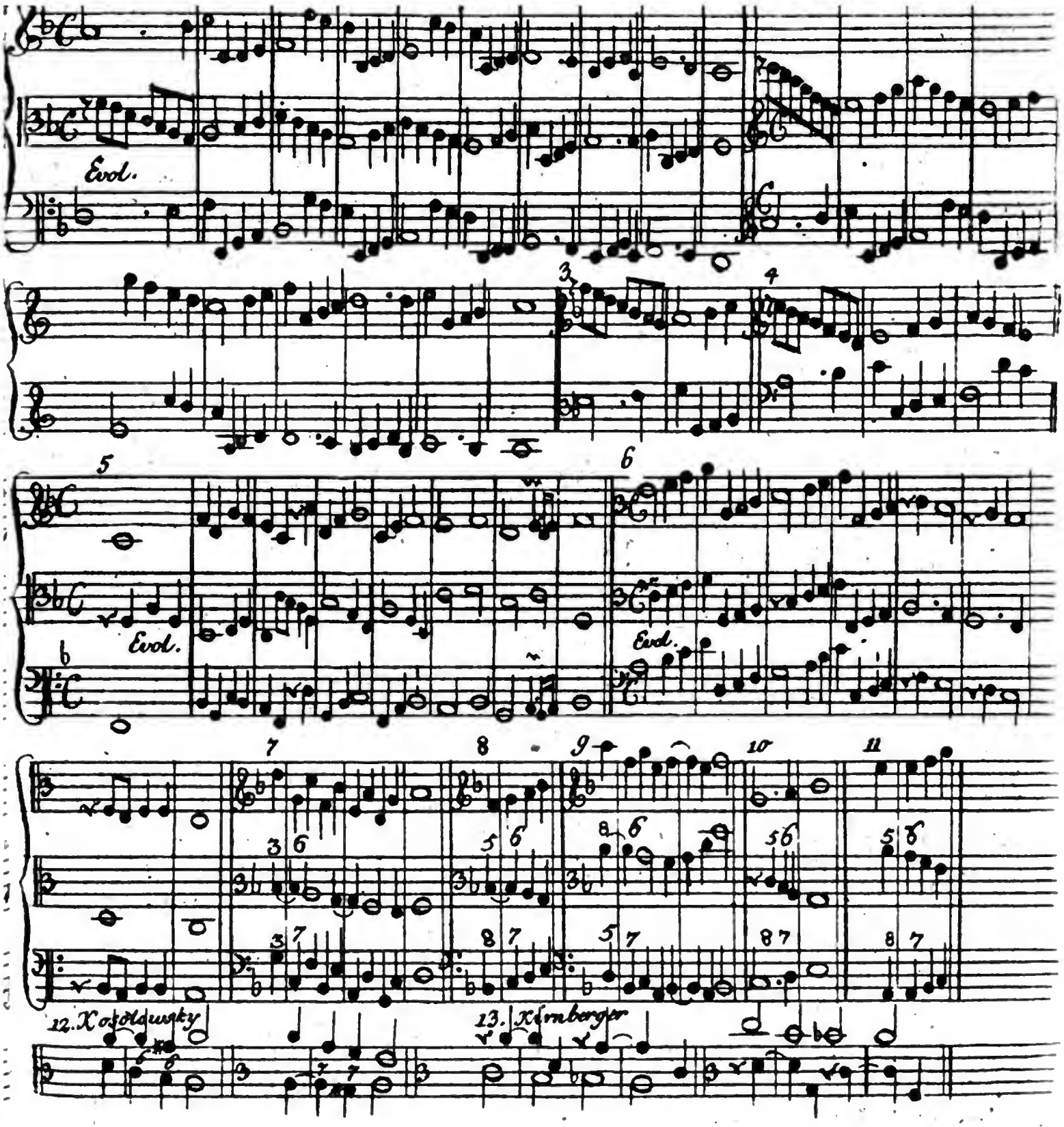
Transp: Cuolut.

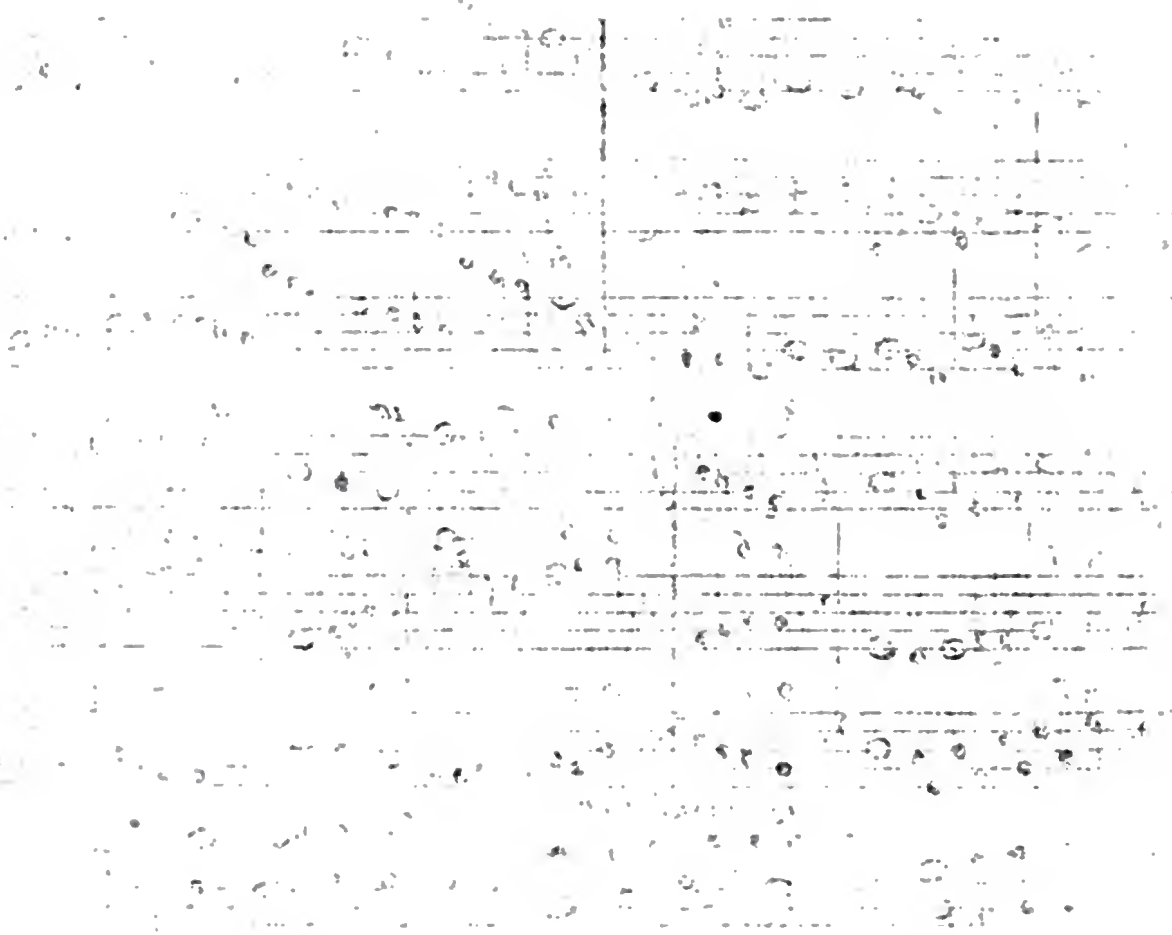


Digitized by Google

TAB. LIX



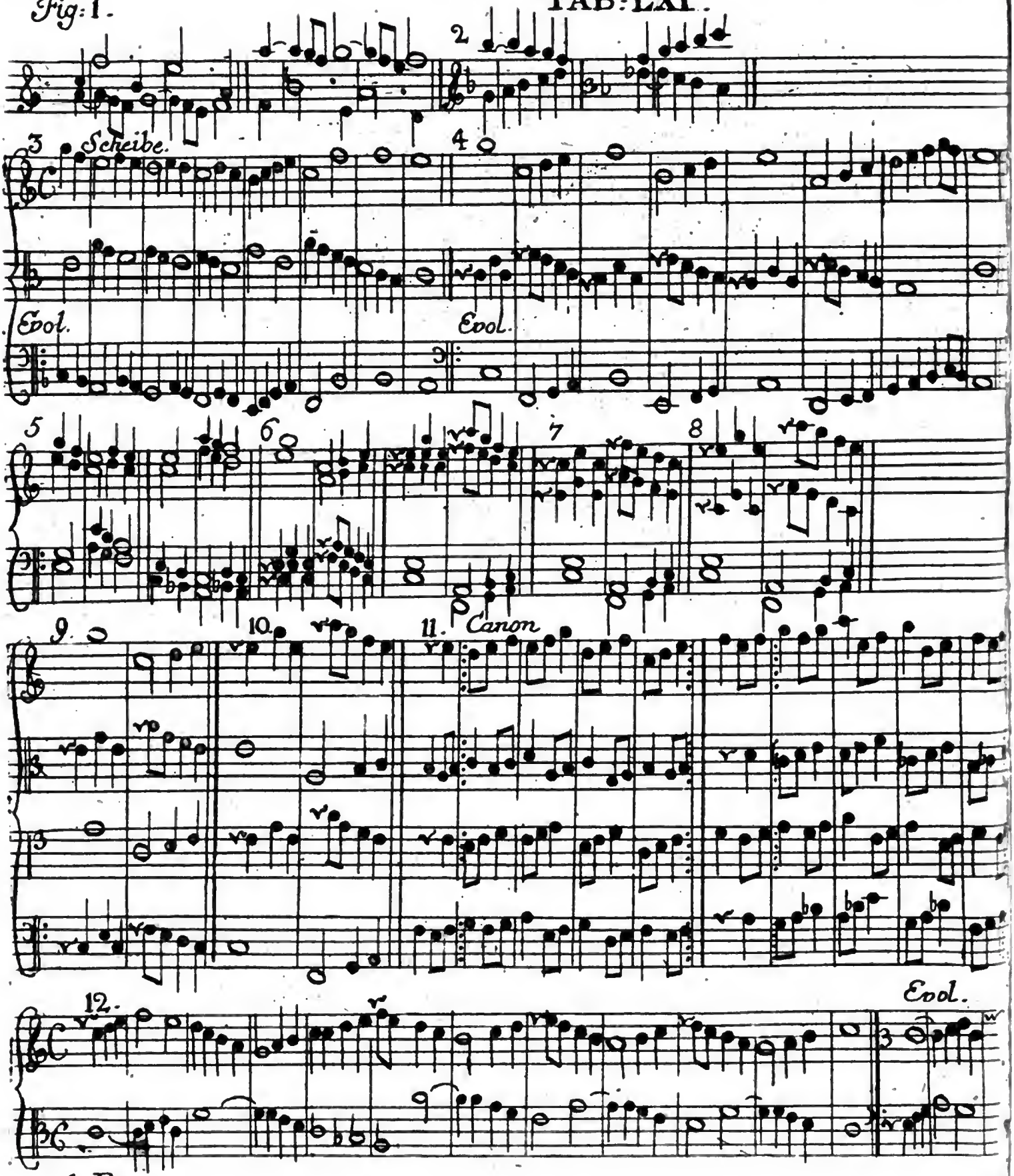

Evol.
3
4
5
6
Evol.
Evol.
7
8
9
10
11
12. Kosoldursky
13. Kirnberger



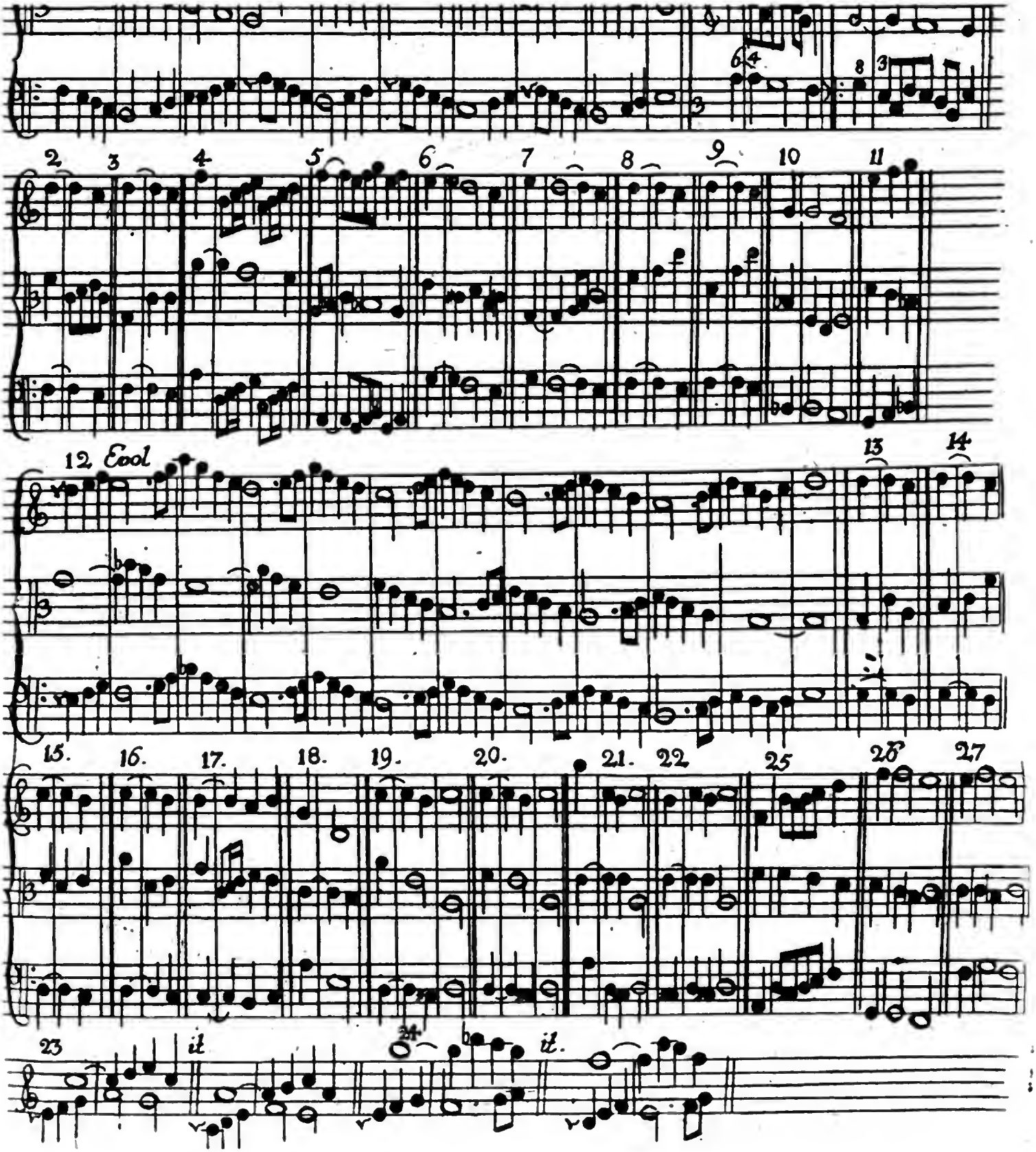
Digitized by Google

Fig: 1.

TAB: LXI.



1 P.


2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
12 Eool
13 14
15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22 25 26 27
23 il 24 il.

Digitized by Google